

# LEMPERTZ

1845

MODERN  
CONTEMPORARY  
ART



**EVENING SALE**  
19. JUNI 2020













Tues AUG 11 08



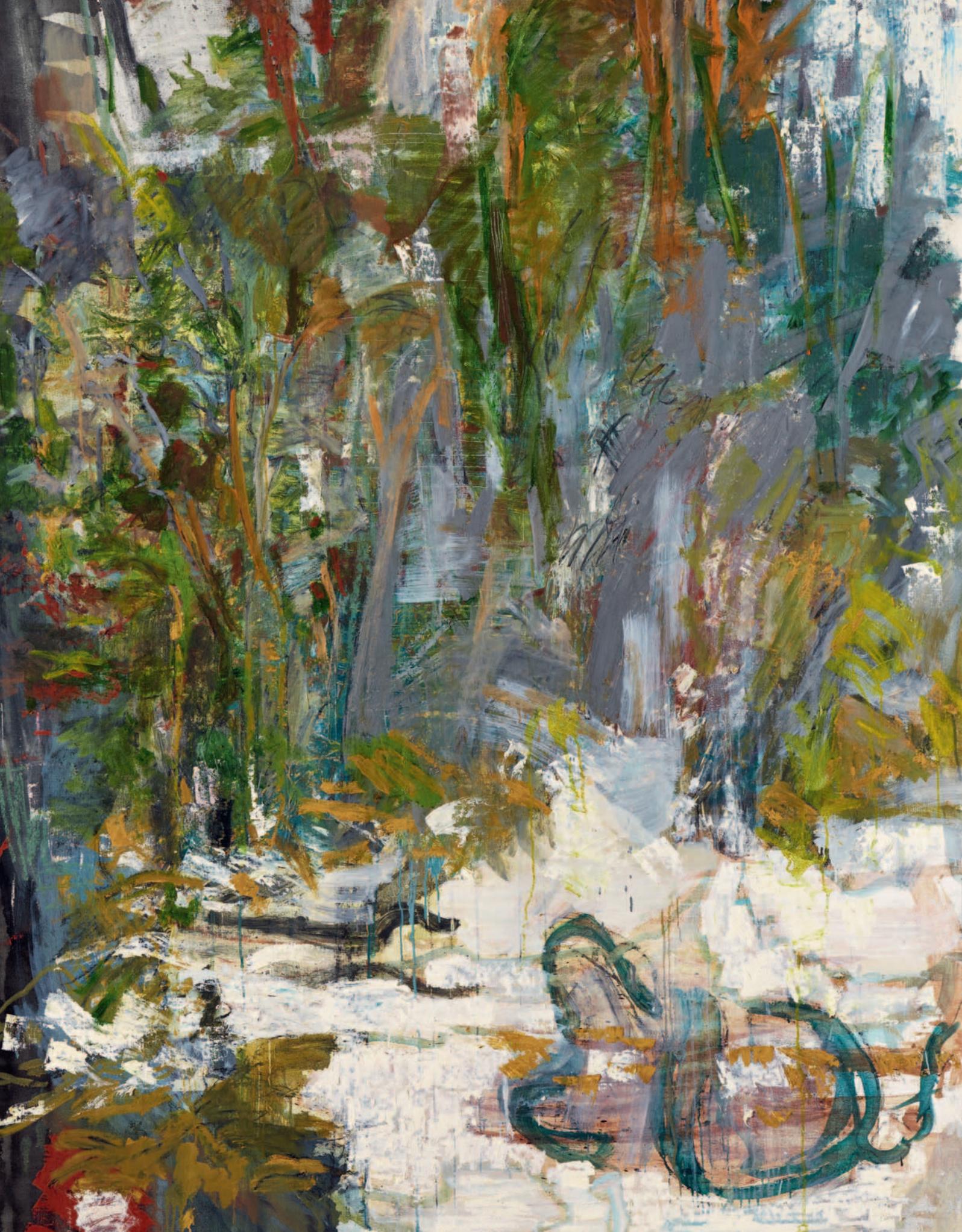
Gris. 1922



LEMPERTZ

1845

Modern/Contemporary Art  
Evening Sale  
Köln, 19. Juni 2020  
Lempertz Auktion 1155



## Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 6. Juni – Mittwoch 17. Juni, 10 – 17.30 Uhr

Samstags, Sonntags und am 11. Juni 11 – 16 Uhr

Sie können gerne darüber hinaus einen Termin vereinbaren  
unter +49.221.92572998

Brüssel *Brusseles*

Grote Hertstraat 6, Rue du Grand Cerf (selected items)

Freitag 12. – Samstag 13. Juni, 10 – 17 Uhr

## Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Freitag 19. Juni 2020

Evening Sale 1155

18.00 Uhr Lot 1 – 100

Wir empfehlen, sich telefonisch oder online  
an der Auktion zu beteiligen.

*You are kindly invited to leave your bids  
by telephone or online.*

Die Auktion unter [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com) live im Internet.

*The auction will be streamed live at [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com).*

Seite 1 *Page 1:*  
Lot 17 Gert Heinrich Wollheim  
Seite 2 *Page 2:*  
Lot 88 William Nelson Copley  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020  
Seite 4 *Page 4:*  
Lot 90 Norbert Bisky  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020  
Seite 5 *Page 5:*  
Lot 80 Lyonel Feininger  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020  
Seite 6 *Page 6:*  
Lot 61 Juan Gris  
Seite 7 *Page 7:*  
Lot 46 August Macke  
Seite 10 *Page 10:*  
Lot 67 Per Kirkeby  
© Estate of Per Kirkeby

Neumarkt 3 D-50667 Köln  
T +49.221.925729-0 F +49.221.925729-6  
[info@lempertz.com](mailto:info@lempertz.com) [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com)

# ALEXANDER KANOLDT

Karlsruhe 1881 – 1939 Berlin

## 1 STILLEBEN I

1929

Öl auf Leinwand. 80,5 x 65,5 cm. Gerahmt.  
Unten rechts auf einem Lesezeichen  
schwarz signiert 'Kanoldt' sowie rückseitig  
auf der oberen Keilrahmenleiste schwarz  
signiert und datiert 'Kanoldt I/1929'. – Am  
rechten Rand mit einer kleinen Retusche.

Koch 29.4

*Oil on canvas. 80.5 x 65.5 cm. Framed. Signed 'Kanoldt' in black lower right on a bookmark and verso signed and dated 'Kanoldt I/1929' in black on the upper stretcher bar. – The right margin with a minor retouching.*

### Provenienz *Provenance*

Bankdirektor Ullmann, Breslau/Berlin; Leo Spik, Auktion 567, Berlin, 9./11. Dezember 1993, Lot 128; Galerie Sander, Darmstadt (mit rückseitigem Keilrahmenetikett); Privatsammlung Hessen

### Ausstellungen *Exhibitions*

U. a. Breslau 1929 (Staatliche Akademie Kunst und Kunstgewerbe), Ausstellung der Lehrenden; München 1929 (Glaspalast), Neue Secession – Frühjahrsausstellung, Kat. Nr. 48

### Literatur *Literature*

U. a. Schlesische Monatshefte 6, 1929, mit Abb. S. 60; Hans Tietze, Neue Sachlichkeit in der bildenden Kunst, in: Westermanns Monatshefte 74, Bd. 148, Braunschweig 1930, S. 384, mit Abb.; Brigitte Fischer-Hollweg, Alexander Kanoldt und die Kunstrichtungen seiner Zeit, Diss. Ruhr-Universität Bochum 1971, Kat. Nr. M 69 (irrtümlich auf 1925 datiert), S. 71 f., 110; Weltkunst 64, 1994, mit Abb. S. 475; Elke Fegert, Alexander Kanoldt und das Stilleben der Neuen Sachlichkeit, Diss. Saarbrücken 2006 (Schriften zur Kunstgeschichte 21), Hamburg 2008, S. 349 ff., Abb. 70

€ 60 000 – 80 000,–

Das großformatige Stilleben von Alexander Kanoldt zeichnet sich in mehrfacher Weise als reifes und typisches Werk des Malers aus. 1909 hatte Kanoldt zusammen mit Kandinsky, Jawlensky, Münter, Werefkin und anderen die Neue Künstlervereinigung in München gegründet, aus der zwei Jahre darauf der 'Blaue Reiter' entstehen sollte. Kanoldt wandte sich nach dem I. Weltkrieg einer klareren Ausdruckssprache zu, die später als 'Neue Sachlichkeit' bekannt wird; so der von Gustav Friedrich Hartlaub, dem Leiter der Mannheimer Kunsthalle, in 1925 gleich lautende Ausstellungstitel. Kanoldt kann als ein Hauptvertreter dieser neuen, für die Weimarer Republik so typischen Richtung gelten, seine Stilleben verstehen sich gleichsam als Inkunabeln.

Verschiedene Alltagsgegenstände aus dem eigenen Haushalt und Atelier sind in unterschiedlichen Konstellationen variiert. Geradezu unumgänglich ist ein Hartlaubgewächs, wie hier der Gummibaum, dessen präzises glattes Blatt prädestiniert ist für die neue sachliche, depersonalisierte Darstellungsform. In der Anordnung und Überschneidung der Gegenstände wird förmlich eine Einladung an den Betrachter ausgesprochen, am Tisch Platz zu nehmen. Die Objekte materialisieren sich in fester Plastizität, die durch fallende und wechselnde Perspektiven, Auf-, Ein- und Durchsichten irritiert wird. Zwar vermittelt die Farbgebung mit dem Komplementärkontrast von Grün und Rot eine harmonische Grundstimmung, die mit dem Weiß der Keramik optimiert ist, doch ist der gesamte Bildraum völlig verunklärt und entspricht keinem natürlichen Raumgefüge. Das scheinbar so klare Bildgefüge erfährt dadurch eine Verunsicherung, die sich mit hin als Kommentar zu der von Umbrüchen geprägten politischen Situation lesen lässt. Zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes hatte Alexander Kanoldt eine Professur an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau inne, was seine Werke jedoch nicht vor der wenige Jahre später erfolgenden Diffamierung durch die Nationalsozialisten bewahren sollte.

*In numerous ways this large-format still life by Alexander Kanoldt demonstrates itself to be a mature and characteristic work by the painter. In 1909 Kanoldt had founded the "Neue Künstlervereinigung" in Munich together with artists including Kandinsky, Jawlensky, Münter and Werefkin, and two years later "Der Blaue Reiter" would grow out of this association. Kanoldt turned to a clearer expressive idiom, which would later become known as the "New Objectivity", named after the title of a 1925 exhibition organised by Gustav Friedrich Hartlaub, director of the Kunsthalle Mannheim. Kanoldt can be considered one of the main protagonists of this new artistic tendency so typical of the Weimar Republic, and his still lifes can be seen as its incunabula, so to speak.*

*They create variations on different arrangements of various everyday objects from his own home and studio. A hard-leafed plant, such as the rubber plant here, is practically unavoidable: its precise and smooth leaves were predestined for the New Objectivity's depersonalised form of representation. The objects' arrangement and overlapping extend a veritable invitation to viewers to take a seat at the table. The items become materialised in a rigid, sculptural form that becomes unsettled through oblique and shifting perspectives and views on to, into and through them. While the colour scheme featuring a complementary contrast of green and red conveys a harmonious general atmosphere, which fits optimally with the white of the ceramic jar, the entire space depicted in the picture has been made entirely unclear and does not correspond to any natural spatial structure. This invests the structure of the picture, which appears to be so clear, with an uncertainty that can accordingly be interpreted as a commentary on a political situation defined by turmoil. At the time he created this painting, Alexander Kanoldt was a professor at the state academy of fine and applied art in Breslau, however, this would not protect his works from the denunciations of the Nazis, which began just a few years later.*



## RUDOLF SCHLICHTER

Calw 1890 – 1955 München

### 2 SCALA

Um 1926

Aquarell, Gouache und schwarze Kreide auf leichtem Karton mit Trockenstempel „SCHOELLERSHAMMER“. 64,8 x 49,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Rudolf Schlichter'. Rückseitig in Sütterlin betitelt 'Nutten' und von fremder Hand datiert „1920“ sowie mit dem Nachlass-Stempel „NACHLASS R. SCHLICHTER“ (nicht bei Lugt), dort handschriftlich nummeriert „B 179“. – Das Papier gebräunt, mit schmalem Lichtrand; die Darstellung farbfrisch erhalten.

*Watercolour, gouache and black chalk on light card with blindstamp "SCHOELLERSHAMMER". 64.8 x 49.8 cm. Framed under glass. Signed 'Rudolf Schlichter' in pencil lower right. Verso titled 'Nutten' in Sütterlin script and dated "1920" by an unknown hand as well as with the estate stamp "NACHLASS R. SCHLICHTER" (not recorded by Lugt), there numbered "B 179" in handwriting. – The paper browned, with narrow light-stain; the depiction in fine condition with vibrant colours.*

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Wolf Uecker, Nachlass

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1971 (Galerie Valentien), Rudolf Schlichter. Zeichnungen und Aquarelle, Kat.Nr. 9; Hamburg 1978 (Galerie Brockstedt), Rudolf Schlichter. Aquarelle, Zeichnungen und Grafiken der 20er Jahre, Kat.Nr. 16 mit Abb.; Berlin/Stuttgart 1984 (Staatliche Kunsthalle/Württembergischer Kunstverein), Rudolf Schlichter, Kat.Nr. 117 mit Abb. 81; Hamburg 1995 (Erotic Art Museum), Rudolf Schlichter, Kat.Nr. 8; Tübingen/Wuppertal/München 1997/1998 (Kunsthalle/Von der Heydt-Museum/Städtische Galerie im Lenbachhaus), Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 85 mit ganzseitiger Farbabb.

€ 25 000 – 30 000,–

Die 1920er Jahre in Berlin sollten für den Zeichner und Maler biographisch wie künstlerisch einen kumulativen Höhepunkt darstellen: Schlichter schloß sich der Kommunistischen Partei an, illustrierte für den Malik-Verlag, traf auf Georges Grosz, mit dem er sich sehr eng befreundete, in der Galerie Burchard eröffnete früh seine erste Einzelausstellung. Stilistisch entwickelte er sich zu einem der führenden Protagonisten der „Neuen Sachlichkeit“. Carl Einstein bezeichnete Schlichter schon 1920 als „Veristen“ und meinte, dass „viele seiner Arbeiten an Kino“ erinnerten, „so gegenständlich sind sie.“ (zit. nach Andreas Kühne, Von der Dada-Revolution zur Neuen Sachlichkeit, in: Ausst. Kat. 1997/1998, op.cit., S. 42). Die Porträts und Milieu-Schilderungen des Künstlers aus dieser Zeit, darunter die Bildnisse von Bert Brecht und Helene Weigel, bilden den historischen Moment dieser Epoche beispielhaft ab.

Um 1924 entstand sein Gemälde „Margot“ (Stiftung Stadtmuseum Berlin), im Hintergrund auf dem Mauerwerk ein bezeichnender Plakatfetzen mit der Aufschrift „CIRCUS BUSCH/QUO VADIS“. Diesem Individualporträt aus dem Umkreis der Prostitution, einem Milieu, das dem Künstler nur zu vertraut war, lässt sich auch das vorliegende Aquarell letztendlich zuordnen, das Schlichter rückseitig mit „Nutten“ beschriftete. Inhaltliche Ambivalenzen spannen sich um das Motiv in formal simplifizierter Straßenskizze, die sich wiederum lakonisch kondensiert in der angedeuteten Leuchtreklame „SCALA“. Es ist wohl Berlins berühmtestes Varieté-Theater damit gemeint, das 1920 eröffnete. Schlichters Charakterisierungen scheinen gnadenlos, es ist ein männlicher Blick auf ein vermeintlich modernes, weibliches Selbstbewusstsein, dem er nicht nur „egotistischen“ [Schlichter] Trotz, sondern auch harte Leere ins geschminkte Gesicht gezeichnet hat.

*For the draughtsman and painter, the 1920s in Berlin represented a cumulative pinnacle biographically as well as artistically: Schlichter joined the Communist Party, created illustrations for the Malik publishing house and met George Grosz, with whom he became very close friends, and his first solo exhibition soon opened at the Galerie Burchard. Stylistically, he developed himself into one of the leading protagonists of the "New Objectivity": Carl Einstein had already described Schlichter as a "Verist" in 1920 and felt that "many of his works are so objective they are reminiscent of cinema" (cited in Andreas Kühne, Von der Dada-Revolution zur Neuen Sachlichkeit, in: exhib. cat., 1997/1998, op. cit., p. 42). The artist's portraits and depictions of milieus from this period, including his likenesses of Bertolt Brecht and Helene Weigel, record the historical moment of this epoch in an exemplary manner.*

*Around 1924 he created his painting "Margot" (Stiftung Stadtmuseum Berlin), in which a significant scrap from a poster on the brick wall in the background features the inscription "CIRCUS BUSCH/QUO VADIS". This individual portrait from the social context of prostitution, a milieu with which the artist was all too familiar, can also ultimately be grouped with the present watercolour, on the back of which Schlichter has written "tarts". Thematic ambivalences unfold around this formally simplified street scene, and these in turn become laconically condensed in the sketched electric sign for the "SCALA". This refers to what was surely Berlin's most famous cabaret theatre, which opened in 1920. Schlichter's characterisations seem merciless: it is a male gaze at an ostensibly modern female self-assurance, in whose made-up face he has inscribed not just "egotistical" (Schlichter) defiance, but also a stern blankness.*



Painted by K. K. K.

## ALBERT BIRKLE

Berlin 1900 – 1986 Salzburg

### 3 DER BAHNWÄRTER 1927

Öl auf Pappe. 103 x 71,5 cm. Gerahmt. Unten links in Sütterlinschrift hellgrau signiert 'A. Birkle'. Rückseitig mit schwarzer Kreide in Sütterlinschrift signiert und betitelt 'Albert Birkle „Der Bahnwärter“'. – Die Ecken bestoßen und mit kleinen Farbverlusten. Partiiell mit schwachem Craquelé.

Wir danken Roswita und Viktor Pontzen, Archiv und Werkbetreuung Albert Birkle, Salzburg, für ergänzende Informationen. Das Werk ist im Werkverzeichnis unter der Erfassungsnummer 203 gelistet.

*Oil on card. 103 x 71.5 cm. Framed. Signed 'A. Birkle' in light grey Sütterlin script lower left. Verso signed and titled 'Albert Birkle "Der Bahnwärter"' in black chalk in Sütterlin script. – The corners bumped and with minor losses of colour. Partially with light craquelure.*

*We would like to thank Roswita and Viktor Pontzen, Archiv und Werkbetreuung Albert Birkle, Salzburg, for additional information. The work is listed in the catalogue raisonné under the registration number 203.*

#### Provenienz Provenance

Bis 1971 im Besitz des Künstlers, danach Kommission Neue Münchner Galerie Dr. Hiepe, München; ab 1974 Privatsammlung Süddeutschland, seitdem in Familienbesitz

#### Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1927 (Kunsthandel Johannes Hinrichsen im Künstlerhaus Bellevuestraße), Sonder-Ausstellung Albert Birkle, Kat. Nr. 21; Salzburg 1980 (Museumspavillon im Mirabellgarten), Albert Birkle. Ölmalerei und Pastell, Kat. Nr. 23 mit ganzseitiger Farbabb.

#### Literatur Literature

U. a. Rudolf Pfefferkorn, Albert Birkle. Leben und Werk, Hamburg 1983, S. 56, mit ganzseitiger Farbabb. 38; Sylvia Kraker, Albert Birkle 1900 – 1986. Diss. phil. Universität Innsbruck, 1992, S. 159, Abb. 44 und Kat. Nr. 433; Nikolaus Schaffer, Albert Birkle, Ausst. Kat., hrsg. v. Salzburger Museum Carolino Augusteum (Monographische Reihe zur Salzburger Kunst Bd. 20), Salzburg 2001, S. 25

Albert Birkle zählt zu den Malern der Neuen Sachlichkeit, sein Werk hebt sich hier jedoch durch eine einzigartige Bildauffassung hervor. Mysteriös und doppelbödig ziehen seine Bilder den Betrachter in ihren Bann – ebenso wie offenbar auch die realen Modelle, die eine große Faszination auf den Maler ausübten: „Mich interessiert nur das Geheimnisvolle, nicht Klare bei Menschen und Dingen. [...] Mich fesselt nicht die Landschaft [...] und nicht der nichts als gesunde sportliche Typ des Menschen. Da gibt es kein Geheimnis und keine Überraschung.“ (zit. nach: Ausst. Kat. Salzburger Museum etc., op.cit., S. 24).

Seine Menschentypen sind in bisweilen grotesker, karikierender Überspitzung wiedergegeben. Dennoch beraubt er die Porträtierten nie ihrer Würde. Ihr persönliches Schicksal und ihr Charakter sind durchaus ablesbar an ihren Gesichtern und Händen, auf die Birkle in seinen Bildern einen besonderen Fokus legt. So wird auch der „Bahnwärter“ von seinem hageren Gesicht und den übergroßen, von harter Arbeit zeugenden Händen gekennzeichnet. Das kleine Mädchen neben ihm, vielleicht seine Enkelin, scheint nur aus dem ernstesten Gesichtchen mit riesigen Augen zu bestehen. Gemeinsam stehen diese beiden unterschiedlichen Personen in irritierendem Kontrast zu dem grauen Koloss der Dampflokomotive und den Details von Schranken- und Signalanlage im Hintergrund.

Nikolaus Schaffer schreibt zu diesem Gemälde: „Ihm liegt viel mehr, wenn die sachliche Ebene sich mit einem märchenhaft-metaphorischen, fast naiven Erzählton verbindet, der einem dennoch den Schauer über den Rücken laufen lässt, wie [...] beim „Bahnwärter“. Wie hier der biedere Mann und sein Kind mit dem Ausdruck der gespannten Erwartung von etwas Furchtbarem vor den Schranken stehen, während das übermächtige Fatum in Gestalt der schwarzen Lokomotive unausweichlich heranrollt, die Signallichter wie verirrte Himmelskörper glosen, das ist von allen Bilderfindungen Birkles vielleicht die eindrucksvollste.“ (Nikolaus Schaffer, in: Ausst. Kat. Salzburger Museum etc., op.cit., S. 25).

*Albert Birkle was among the painters of the New Objectivity, however, within this context his work stands out on account of a unique pictorial concept. Mysterious and ambiguous, his pictures put viewers under their spell – just as the real models had apparently done, exercising a great fascination over the painter: "I am only interested in the mysterious, not-clear among people and things. [...] I am not captivated by the landscape [...] and not by the nothing-but-healthy, athletic type of person. There is no mystery and no surprise there".(cited in: exhib. cat. Salzburger Museum etc., op. cit., p. 24).*

*His human types are depicted in sometimes grotesque, caricatural exaggeration. Nonetheless, he never robs his subjects of their dignity. Their personal fate and their character can certainly be read in their faces and hands, which received special emphasis in Birkle's pictures. Thus the "Bahnwärter" is also characterised by his haggard face and his oversized hands testifying to hard work. The little girl next to him, perhaps his granddaughter, seems to consist entirely of her serious little face with gigantic eyes. Together, these two dissimilar people stand in unsettling contrast to the grey colossus of the steam engine and the details of the crossing barrier and signal in the background.*

*Nikolaus Schaffer writes of this painting: "It suits him much better when the objective level is linked with a fairy tale-like, metaphorical and almost naive narrative tone, which nonetheless sends a shiver down our spine, as [...] in the case of "Bahnwärter". As in this case, where the upstanding man and his child stand in front of the crossing barrier with an expression of tense expectation awaiting something terrible, while the overwhelming fate in the form of the black locomotive inexorably rolls forward, the signal lights glowing faintly, like celestial bodies which have lost their way: of all Birkle's pictorial inventions, this is perhaps the most striking." (Nikolaus Schaffer, in: exhib. cat. Salzburger Museum etc., op. cit., p. 25).*

€ 80 000 – 100 000,–



## SAM FRANCIS

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

### 4 OHNE TITEL (SF 60-1135)

1960/1980er Jahre

Gouache auf Karton. 73 x 50 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig signiert, datiert und beschriftet '1960 Tokyo Sam Francis Pm' sowie mit Richtungspfeil. – Mit geringfügigen Altersspuren.

This work is identified with the interim identification number of SF 60-1135 in consideration for the forthcoming Sam Francis: Catalogue Raisonné of Unique Works on Paper. This information is subject to change as scholarship continues by the Sam Francis Foundation.

Laut Sam Francis Foundation, Pasadena, wurde die vorliegende Arbeit vermutlich in den 1980er Jahren nachträglich signiert, datiert und auch überarbeitet.

*Gouache on card. 73 x 50 cm. Framed under glass. Signed, dated, and inscribed '1960 Tokyo Sam Francis Pm' and with directional arrow verso. – Minor traces of age.*

*According to the Sam Francis Foundation, Pasadena, the present work was presumably signed, dated and also revised in the 1980s.*

#### Provenienz *Provenance*

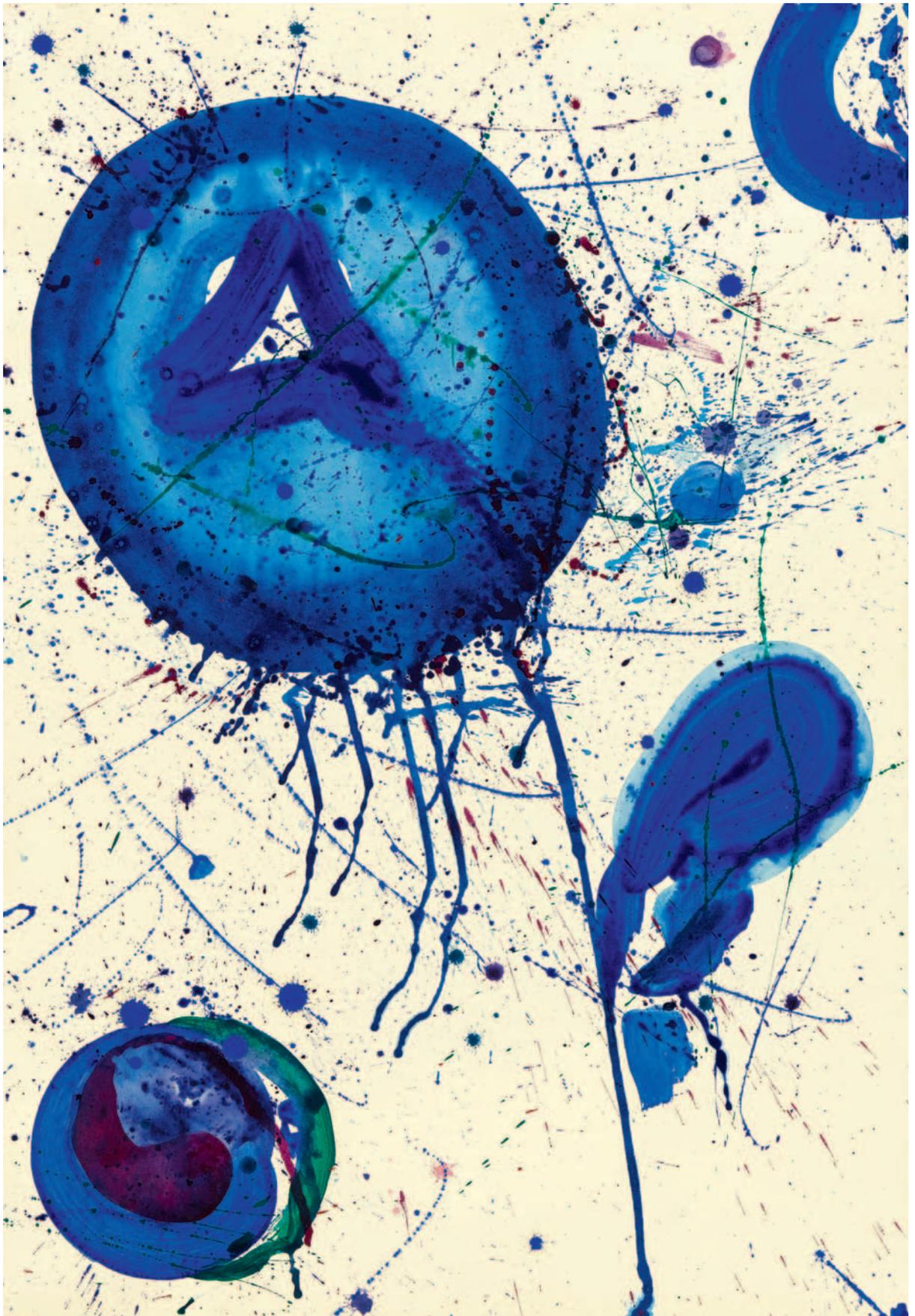
Galerie Delaive, Amsterdam; Baukunst Galerie, Köln (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1999 (Baukunst Galerie), Sam Francis, The spirit of Blue, auf der Einladungskarte mit Farbbabb.

New York 1990 (Associated American Artists), Sam Francis Prints and Drawings 1957-1989, Ausst.Kat.Nr.2, o.S. mit Farbbabb.

€ 35 000 – 40 000,-



## GERARDO DOTTORI

1884 – Perugia – 1977

### 5 PAESAGGIO COLLINARE

Um 1925-1930

Öl auf Leinwand. 63,5 x 43,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links rot signiert 'Dottori'. – Rückseitig mit dem Etikett und dem Stempel der Galleria Artecentro, Mailand, darauf mit der Archiv-Nr. 9182 versehen. – In der oberen Bildpartie mit einem retuschierten kurzen Riss, rückseitig mit Leinwandflicken alt hinterlegt.

Duranti 426 (hier irrtümlich in die 1930er Jahre datiert)

Mit einer Expertise von Massimo Duranti, Archivi Dottori, Perugia, vom 10. März 2011 und einer Foto-Expertise von Massimo Duranti, Galleria Artecentro, Mailand, vom 7. März 2004 (Archiv-Nr. 9182). Für wertvolle wissenschaftliche Hinweise danken wir Silvia Vacca und Silvia Bignami, Mailand.

*Oil on canvas. 63.5 x 43.5 cm. Framed under glass. Signed 'Dottori' in red lower left. – Verso label and stamp of Galleria Artecentro, Milan, thereon with archive no. 9182. – Short retouched tear in upper part of picture, backed by canvas patch (old).*

*With a certificate by Massimo Duranti, Archivi Dottori, Perugia, dated 10 March 2011 and a photo-certificate by Massimo Duranti, Galleria Artecentro, Milan, dated 7 March 2004 (Archive no. 9182). We would like to thank Silvia Vacca and Silvia Bignami, Milan, for important scientific information*

Provenienz Provenance

Privatsammlung Mailand

Literatur Literature

Enrico Crispolti, *Aeropittura. Futurista. Aeropittori*, Modena 1985, S. 113 ff.; Enrico Crispolti, *Second Futurism*, in: Emily Braun (Hg.), *Italian Art in the 20th Century*, München/London 1989, S. 168 f.; Ezio Godoli (Hg.), *Il Dizionario del Futurismo*, Florenz 2001, S. 397 ff.; *Ausst. Kat. Milano Anni Trenta*, Mailand 2004/2005, S. 64 f.; *Ausst. Kat. Post Zang Tumb Tuum. Art Life Politics, Italia 1918-1943*, Mailand 2018, S. 53 ff.

€ 35 000 – 45 000,-

Eingefangen in schmalen Hochformat ist der Betrachterblick aus großer Höhe auf eine hügelige Landschaft und eine kleine Stadt gelenkt. Die Verbindung zwischen Land und Stadt bildet ein Gewässer, Fluss oder See, das die Bildfläche in gezackten Formen teilt und rhythmisiert. Die zu einem Rund abstrahierten Strukturen der Stadt wiederholen sich in den flachen halbrunden Hügelformen und Strukturen des Himmels wie konzentrische Kreise. Alles rundet sich vor dem Betrachterauge, als sei ihm aus übergroßer Entfernung schon die Erdkrümmung erkennbar und der Horizont weise bis ins Universum. Gerardo Dottori antizipiert mit seinen frühen Werken die *Aeropittura*, eine aus dem Interesse und der Begeisterung für Maschinen im italienischem Futurismus erwachsene Phase. Wie Enrico Crispolti es beschreibt, dient die *Aeropittura* auch als visuelle Metapher für die Transzendenz des Geistes in eine höhere Bewusstseinssebene. (vgl. Crispolti 1989, op.cit., S. 168 f.). Dottori trifft 1911/1912 Giacomo Balla und tritt der futuristischen Bewegung bei. 1924 wird er mit einem Werk der *Aeropittura* als erster Futurist zur Ausstellung auf die Biennale in Venedig eingeladen, was sich bis 1942 regelmäßig wiederholt. 1942 ist ihm dann sogar ein eigener Pavillon gewidmet. In Ostia/Rom gestaltet Dottori 1929 den Flughafen mit futuristischen Motiven aus der Luftfahrt und unterzeichnet zusammen mit Balla, Marinetti und anderen im selben Jahr das „Manifesto dell' *Aeropittura*“. Hier heißt es unter § 4, dass die Motive, wenn sie aus großer Höhe gemalt sind, nicht mehr detailliert, sondern synthetisiert und transfiguriert dargestellt werden, denn § 5 folgend, alle Teile einer Landschaft dem Maler im Flug zusammengedrückt, künstlich und provisorisch erscheinen, aber auch – § 6 – dicht, sparsam, elegant und grandios. (vgl. Viviana Birolli, *I Manifesti del Futurismo*, Mailand 2008, S. 200). In der zwischen Abstraktion und Realität ausgewogenen Landschaft Dottoris verbinden sich wie vor dem Auge eines Piloten Geschwindigkeit und Höhe; es verschieben sich die Intervalle von Raum und Zeit.

*With the motif captured in a narrow vertical format and seen from a great height, the viewer's gaze is directed towards a hilly landscape and a small town. The connection between the country and town is formed by a body of water – a river or lake – that divides the picture plane up in zigzag forms and gives it rhythm. The structures of the town have been abstracted into an arc and are repeated in the low, semicircular forms of the hills and the structures of the sky in the manner of concentric circles. Everything bends into a curve before viewers' eyes, as though their great distance were already sufficient to make the curvature of the earth perceptible and as though the horizon pointed all the way into the universe. In his early works, Gerardo Dottori anticipated *Aeropittura*, a phase in Italian Futurism that grew out of this movement's interest in and enthusiasm for machines. As described by Enrico Crispolti, *Aeropittura* also served as a visual metaphor for the mind's transcendence to a higher level of consciousness. (see Crispolti 1989, op. cit., pp. 168 f.). Dottori would meet Giacomo Balla in 1911/1912 and join the Futurist movement. In 1924, with an *Aeropittura* work, he became the first Futurist invited to exhibit his art at the Venice Biennale, and this would be regularly repeated until 1942. A whole pavilion was even devoted to his work in 1942. In Ostia, Rome, in 1929 Dottori designed the airport featuring aeronautical Futurist motifs, and that same year he signed the "Manifesto dell' *Aeropittura*" together with Balla and Marinetti, among others. Here Section 4 asserts that, when motifs are drawn from a great height, they are not depicted with more detail, but synthesised and transfigured, because (according to Section 5) all the parts of a landscape appear compressed, artificial and provisional to the painter in flight, but also (Section 6) dense, economical, elegant and grand. (see Viviana Birolli, *I Manifesti del Futurismo*, Mailand 2008, p. 200). Dottori's landscape strikes a balance between abstraction and reality, and it combines speed and height, as they appear before the eyes of a pilot; the intervals of space and time undergo a shift.*



## HIROSHI SUGIMOTO

Tokyo 1948

### 6 TEMPELHOF AIRPORT

2000

Gelatinesilberabzug. 58,3 x 46,7 cm (60 x 48 cm). Im unteren Bildrand rechts mit Prägestempel nummeriert und beziffert '948'. Auf Originalkarton aufgezogen, dort unten rechts mit Bleistift signiert. Exemplar 3/25. – Unter Passepartout und Glas gerahmt.

*Gelatin silver print. 58.3 x 46.7 cm (60 x 48 cm).  
Blind stamped edition number and negative number '948' in the margin lower right.  
Flush-mounted to card, signed in pencil on the mount lower right. Print 3 from an edition of 25. – Matted and framed.*

Provenienz *Provenance*

Sonnabend Gallery, New York; Galerie Ulrich Fiedler, Köln (mit rückseitigen Etiketten); Privatsammlung, Düsseldorf

€ 10 000 – 12 000,–



## **IMI KNOEBEL**

Dessau 1940

### **7 PORTRAIT (CLARA)**

1992

Acryl auf Holz. 50 x 35 x 9 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert und datiert 'iMi 92' sowie beschriftet 'G2'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

*Acrylic on wood. 50 x 35 x 9 cm. Signed and dated 'iMi 92' and inscribed 'G2' verso on wood. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Bärbel Grässlin, Stuttgart (1997);  
Sammlung Ursula und Alwin Lahl, Hessen

€ 40 000 – 50 000,-



## GERHARD RICHTER

Dresden 1932

8 8.1.1989  
1989

Öl auf Farbphotographie. 12,7 x 17,8 cm.  
Auf Unterlagenkarton montiert. Unter Glas  
gerahmt. Signiert und datiert '8.1.89 Richter'.  
Auf der Rahmenrückwand mit signierter und  
datierter (Dez. 89) Widmung. – Mit gering-  
fügigen Altersspuren.

*Oil on colour photograph. 12.7 x 17.8 cm.  
Mounted on support card. Framed under  
glass. Signed and dated '8.1.89 Richter'.  
Signed and dated dedication (Dez. 89) verso  
on frame backing. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatbesitz,  
Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 30 000,–



## GERHARD RICHTER

Dresden 1932

### 9 VERMALUNG (GRAU)

1970/1971

Öl auf Kunststoffpapier. 39 x 39,5 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig signiert und datiert 'Richter 70' sowie mit Richtungspfeilen. Unnummeriertes Exemplar außerhalb der Auflage von 150 nummerierten Exemplaren. Edition Gerhard Richter, Köln.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr. 45

Laut Werkverzeichnis sind von den 150 Exemplaren auf Kunststoffpapier 20 Exemplare zerstört worden. Aufgrund des unterschiedlichen Farbauftrags hat jedes Blatt Unikatcharakter.

*Oil on synthetic paper. 39 x 39.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Richter 70' verso with directional arrows. Unnumbered proof besides the numbered edition of 150. Edition Gerhard Richter, Cologne.*

*According to the catalogue raisonné, 20 of the 150 proofs on plastic foil have been destroyed. Due to the different colour application, each sheet is unique.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Süddeutschland

€ 20 000 – 30 000,–



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

### 11 STILLEBEN AUF BLAUEM TISCH 1911

Öl auf Leinwand. 55 x 75 cm. Unter Glas gerahmt. Am unteren Bildrand braun signiert 'Feininger'. – Partiiell mit feinem Craquelé.

Hess 62

Wir danken Ulrich Luckhardt, Ingelheim, für ergänzende Hinweise zum Werk.

*Oil on canvas. 55 x 75 cm. Framed under glass. Signed 'Feininger' in brown lower margin. – Partially with fine craquelure.*

*We would like to thank Ulrich Luckhardt, Ingelheim, for additional information on the work.*

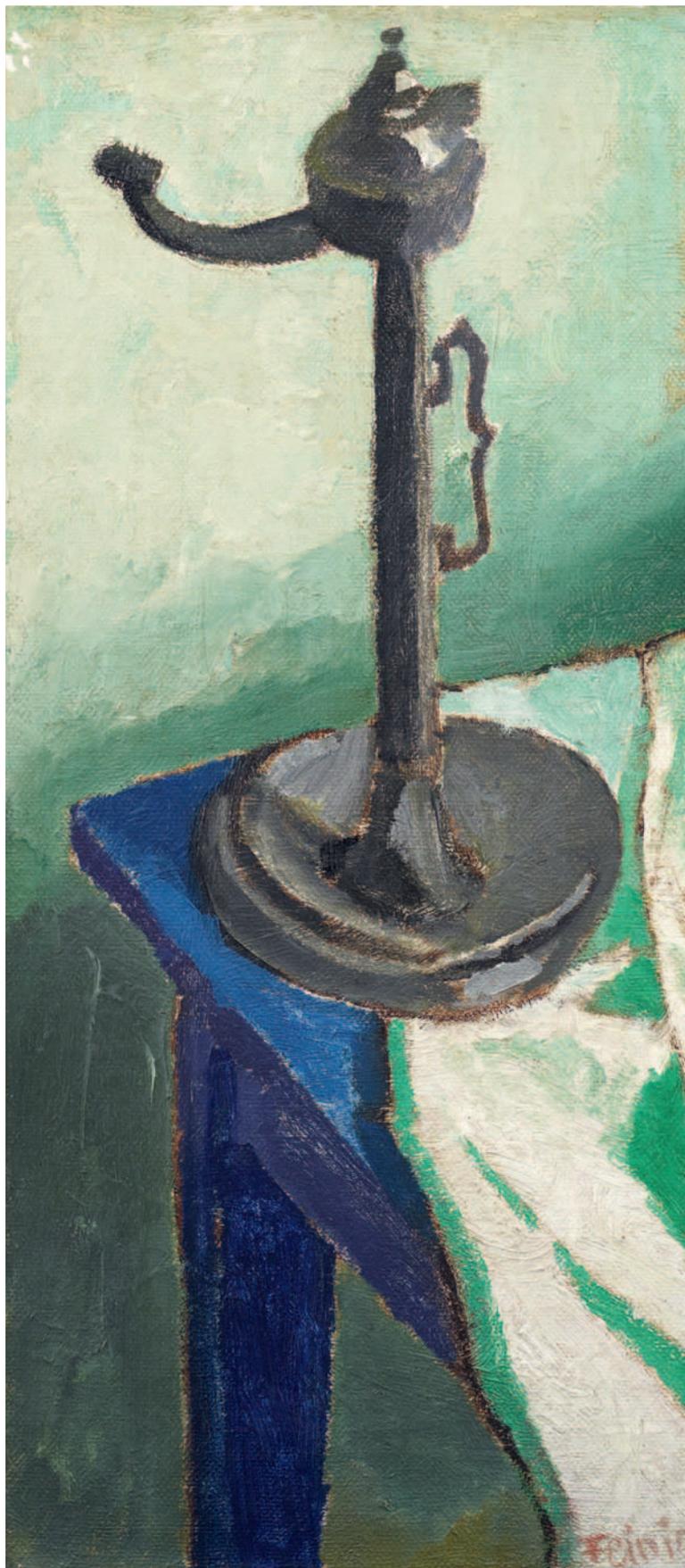
Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, London; Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1965); ehemals Sammlung Richard König, Duisburg; seitdem Familienbesitz, Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1964/1965 (Galerie Grosshennig), Meisterwerke des 19. und 20. Jahrhunderts. Gemälde – Plastik – Aquarelle, S. 23 mit Farbabb.

€ 400 000 – 600 000,–



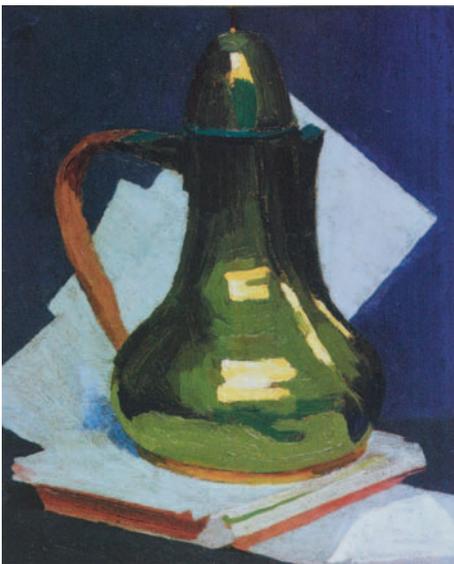


## LYONEL FEININGER

Gleich Lebewesen sind die einzelnen Objekte dieses bedeutenden frühen Stilllebens von Lyonel Feininger charakterisiert: so scheint der Öllampe in ihrer eigentümlichen Form ein Eigenleben innezuwohnen, die Tassen recht unorthodox platziert und die Orangen kullern um die dickbauchige Kanne mit Holzgriff in ihrer Keramikschale herum. Dieselbe Metallkanne mit Holzgriff ist bereits 1907 prominentes Objekt in dem „Stilleben mit grüner Kanne“, einem der ersten, in Paris entstandenen – heute in der Berliner Nationalgalerie bewahrten – Gemälde Lyonel Feiningers sowie in einem Stillleben mit ebenjener Kanne und einer hellgrauen Keramikvase (s. Vergleichsabbildungen). Im Wechsel von erhöhter An- und Aufsicht auf das Arrangement des Tisches sorgen die Perspektiven für Bewegung in unserem Stillleben. Die Objekte scheinen auf den Betrachter zu, den Tisch hinab zu rutschen. Dazu unterstützt das überschnittene Bildformat die Unmittelbarkeit der Szenerie. Zartes Grün mildert den intensiven Komplementärkontrast von Blau und Orange und unterstreicht das Leuchten von Zinn und Messing. Mediterran in der Formgebung, scheinen auch die Farben an den Midi zu erinnern; die Gemälde von Cézanne und Matisse kommen einem in den Sinn.

Feininger beteiligt sich bereits 1904 mit seinen Karikaturen an Ausstellungen. Als Karikaturist entwickelt er für verschiedene Zeitschriften Comic strips und Figuren, wie die „Frau mit rotem Haar“ oder den „Mann mit Zylinder“, die er fortan auch als feste Typen in seiner Malerei etabliert. Der Blick für das Surrile und sein Sinn für Humor werden sich weiter durch sein Werk ziehen: „Die Geburt der deutschen Moderne aus dem Geist der Karikatur, die entscheidenden Protagonisten für diese These sind Kubin, Klee, Grosz und Feininger. Formal bietet die Karikatur einen Freibrief für alle Abweichungen von der Regel. Übertreibung, Verzerrung und Deformation machen sie ebenso zu einer Vorschule der Moderne wie ihre Obsession für bizarre Formmischungen. Inhaltlich korrespondiert solcher Phantastie der Formen die Vorliebe der Karikatur für Scherz, Satire, Ironie und für die Verstandesschärfe der Aufklärung ebenso wie für alle möglichen Abgründe der menschlichen Psyche (...)“ (Peter-Klaus Schuster, Prisma-Ismus, in: Ausst. Kat. Feininger – Von Gelmeroda nach Manhattan, Berlin/München 1999, S. 239)

Verschiedene Aufenthalte in Paris bringen dem Maler die Werke der französischen Avantgarde näher. Im Entstehungsjahr unseres Stilllebens, 1911, stellt Feininger mehrere Arbeiten in der Pariser Megaveranstaltung der „Société des Indépendants“ aus, die mit 6 800 Werken von Kandinsky, Lehmbruck, Léger, Delaunay u.a. aufwartet. Große Aufmerksamkeit erlangen die Gemälde der Kubisten Metzinger und Gleizes. Durch die Begegnung mit dem Kubismus ändert sich auch Feiningers Naturauffassung; kubistische und prismatische Strukturen finden Eingang in seine Malerei. Ein Blick zurück auf die vier Jahre zuvor gemalten Kannenstillleben offenbart die Neuerungen und die außergewöhnliche Modernität des aus langjährigem Privatbesitz stammenden Gemäldes „Stilleben auf blauem Tisch“.



Lyonel Feininger, Stilleben mit grüner Kanne, 1907,  
Öl/Pappe 30 x 24 cm,  
Staatl. Museen zu Berlin/Nationalgalerie  
Aus: Ausst. Kat. Feininger. Frühe Werke und Freunde,  
Von der Heydt-Museum Wuppertal 2006, S. 54  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020

The individual objects in this significant early still life by Lyonel Feininger are characterised like organisms: thus the oil lamp – with its distinctive form – seems to be filled with a life of its own, the placement of the cups is quite unorthodox and the oranges roll round the wide-bellied jug with a wooden handle in the ceramic bowl. The same metal jug with a wooden handle had already been a prominent motif in 1907 in “Stilleben mit grüner Kanne” – which was one of the first paintings Lyonel Feininger created in Paris and is now preserved in Berlin’s Nationalgalerie – and in a still life with this same jug and a light-green ceramic vase (see comparative illustrations).

In their shifting downward views towards and on to the arrangement on the table, the perspectives provide our still life with a sense of movement.

The objects seem to slide towards the viewer – the table, down and away.

The immediacy of the scenery is also enhanced through its extending beyond the edges of the picture. A gentle green moderates the intense complementary contrast of blue and orange and underscores the gleam of the tin and brass.

Mediterranean in the selection of forms, the colours also seem reminiscent of “le Midi”: the paintings of Cézanne and Matisse come to mind.

With his caricatures, Feininger had already participated in exhibitions in 1904.

As a caricaturist he developed comic strips and characters for various magazines: these included the “woman with red hair” or the “man with top hat”, which he subsequently also established as fixed types in his paintings. His eye for the bizarre and his sense of humour would continue to run through his work:

“The birth of German modernism out of the spirit of caricature – the decisive protagonists for this thesis are Kubin, Klee, Grosz and Feininger. Formally, caricature offers a carte blanche for all sorts of deviations from the rule.

Exaggeration, distortion and deformation made it a training ground for modern art as did its obsession with bizarre mixtures of forms. In terms of content, this sort of fantasia of forms corresponds to caricature’s predilection for joking, satire, irony and for the incisive insightfulness of the Enlightenment as well as for every conceivable recess of the human psyche [...]” (Peter-Klaus Schuster, *Prisma-Ismus*, in: exhib. cat. *Feininger – Von Gelmeroda nach Manhattan, Berlin/Munich 1999*, p. 239).

Various stays in Paris familiarised the painter more closely with the works of the French avant-garde. In the year our still life was created, 1911, Feininger exhibited a number of works at the Parisian mega-event of the “Société des Indépendants”, which presented its audiences with 6,800 works by artists including Kandinsky, Lehmbrock, Léger and Delaunay. The paintings of the Cubists Metzinger and Gleizes attracted a great deal of attention. Feininger’s encounter with Cubism also changed his concept of nature: Cubist and prismaist structures found their way into his painting. A retrospective look back at this still life with a jug painted four years prior to that reveals the innovations and the extraordinary modernity of “Stilleben auf blauem Tisch”, which has been in private hands for many years.



Lyonel Feininger, *Stilleben*, 1907.  
Öl/Leinwand, 42,5 x 36,5 cm

Aus: Ausst. Kat. Lyonel Feininger. Von Gelmeroda nach Manhattan, Neue Nationalgalerie, Staatl. Museen zu Berlin 1998, S. 47

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020

## JOANNIS AVRAMIDIS

Batum 1922 – 2016 Wien

### 12 VIERFIGURENGRUPPE 1959/1960

Bronze mit grau-grüner Patina.  
Höhe 85,5 cm. Guss einer Auflage von  
insgesamt 5 Bronzen. – Mit leichten Alters-  
spuren.

*Bronze with grey-green patina.  
Height 85.5 cm. Bronze cast of an edition  
of 5. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Sammlung Emil Cimiotti,  
Wolfenbüttel

Ausstellungen *Exhibitions*

Venedig 1962 (XXI. Biennale di Venezia)  
(mit beiliegendem Aufkleber) (dieses  
Exemplar)

Frankfurt/M. 1986 (Karmeliterkloster),  
Joannis Avramidis, Skulpturen, Ausst.Kat.  
Nr.12 (anderes Exemplar)

Bremen 1979/1980 (Kunsthalle), Mannheim  
1980 (Städtische Kunsthalle), Joannis  
Avramidis, Skulpturen und Handzeichnungen,  
Ausst.Kat.Nr.13, o.S. mit Abb. (anderes  
Exemplar)

Graz 1974 (Neue Galerie am Landesmuseum  
Joanneum), Trigonpersonale 5, Joannis  
Avramidis, Plastik, Grafik, Ausst.Kat.Nr.12,  
o.S. mit Abb. (anderes Exemplar)

Frankfurt/M. 1967 (Galerie Appel und  
Fertsch), Joannis Avramidis, Ausst.Kat.  
Nr.24, S.32 mit Abb. (anderes Exemplar)

Literatur *Literature*

Domus, Monthly magazine of architecture,  
design, interiors, arts, Mailand 1962, o.S.  
mit Abb. (wohl dieses Exemplar)

€ 60 000 – 80 000,–

Joannis Avramidis widmet sein gesamtes künstlerisches Schaffen der idealen, allseits gültigen menschlichen Figur mit vollkommenen Proportionen. Im Einklang mit seiner griechischen Herkunft geht er von den Vorbildern der griechischen Antike aus: der Konstruktion der menschlichen Gestalt aus streng symmetrischen, archaischen Grundlagen, die in den perfekt durchproportionierten Körper klassischer Statuen mündeten. Avramidis gelangt durch intensive Anschauung und Zeichnungen nach der Natur, aber auch in den Antikensammlungen von Museen gegen Ende der 1950er Jahre zu seinem eigenen mathematischen Konstruktionsschema der menschlichen Figur – gleichsam das Zeichen eines Menschen, nicht in individueller Gestalt oder in Bewegung, sondern in vollkommener Statik und hermetischer, allseitiger Geschlossenheit. Dabei sieht sich der Künstler selbst in der jahrtausendalten Tradition klassischer Bildhauerkunst: „Ich habe das Wunschbild, dass meine Arbeit so wenig wie möglich zeitabhängig ist. Meine Idealvorstellung ist, dass ich meine Arbeit auch in einer anderen Zeit hätte machen können, etwa in der Frührenaissance oder in der antiken Archaisk.“ (Joannis Avramidis, zit. nach: Ausst.Kat. Joannis Avramidis, Leopold Museum Wien, Köln 2017, S.215).

Neben den Einzelfiguren gestaltet Avramidis nach seinem Konstruktionsschema auch Figurengruppen. Sie verweisen, gemäß seines aus der Antike entlehnten Idealbildes, auf das griechische Prinzip der „Polis“, also des Stadtstaates als selbstständige Einheit und Gemeinschaft freier Individuen. Dementsprechend konstruiert er Figuren, die als Individuen, aber in einer dicht gedrängten Gruppe auf einer gemeinsamen Basis stehen. Die räumliche Dichte suggeriert gemeinschaftlichen Austausch, die gleiche Kopfhöhe drückt die Gleichberechtigung aller aus. Die Figurengruppen versinnbildlichen somit ein humanistisches Konzept, das nichts von seiner Aktualität einbüßt.

*Joannis Avramidis dedicated his entire creative oeuvre to the ideal, universally valid human figure of perfect proportions. In keeping with his Greek origins, he takes his inspiration from the models of ancient Greece: the structure of the human figure based on strictly symmetrical, archaic foundations, which resulted in the perfectly proportioned body of classical statues. By intensively studying and drawing nature as well as studying the antique collections of museums around the end of the 1950s, Avramidis acquired his own mathematical construction scheme for the human figure – the sign of a person, so to speak, not in individual form or in movement, but in perfect statics and in hermetic, comprehensive coherence. The artist considered himself as a part of the millennia-old tradition of classical sculpture: “I have the ideal that my work should be as little time-dependent as possible. My ideal conception is that my work could have been created in a different period, in the Early Renaissance or in ancient Greece.” (Joannis Avramidis, as cited in: exhib.cat. Joannis Avramidis, Leopold Museum Wien, Cologne 2017, p.215).*

*In addition to the individual figures, Avramidis also created groups of figures following his construction scheme. According to his ideal image based on antiquity, they indicate the Greek principal of the “polis”, in other words the city state as an independent unity and community of free individuals. Accordingly, he construed figures standing on common ground as individuals, but in a densely packed group. The spatial density suggests collaborative exchange; the same head height expresses the equality of all. The group of figures thus epitomises a humanistic concept which has lost none of its topicality.*



## PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

### 13 DEUX FEMMES NUES SE TENANT 1906

Graphitzeichnung, teils gewischt, auf festem Bütten mit Wasserzeichen „INGRES“.  
63,5 x 46,3 cm. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Picasso'.

The Picasso Project 06-218; Zervos Bd. 6  
(Supplement Bd. 1-5) 875

*Graphite drawing, partly wiped, on firm laid paper with watermark "INGRES".  
63.5 x 46.3 cm. Signed 'Picasso' in pencil lower right.*

The Picasso Project 06-218; Zervos vol. 6  
(Supplement vol. 1-5) 875

Provenienz *Provenance*

Galerie Louise Leiris, Paris; Sammlung Augstein, Hamburg; Privatsammlung, Deutschland

Literatur *Literature*

Josep Palau i Fabre, Picasso Vivent. The Early Years 1881-1907, Barcelona/Köln 1980/1981, Kat. Nr. 1351 mit Abb. S. 471 ("Sketch for 'Two Nude Women Arm in Arm'"); John Richardson, A Life of Picasso Bd. 1, London u. a. 1991, S. 468 mit Abb. ("Two Nudes"); Alan Wofsy, Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885-1973, Volume 17: The Rose Period. The Picasso Project, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco 2012, Kat. Nr. 1906-218, S. 231 mit Abb. ("Nude Version of 'Two Andorran Peasant Women and Face of a Gósol Woman'"); Enrique Mallen (Hg.), Online Picasso Project, Huntsville (TX) 1997-2020, Kat. Nr. 06/317

€ 400 000 – 500 000,–

"Two nudes", wie diese herausragende Zeichnung des 23-jährigen Picasso in Ausstellungskatalogen auch bezeichnet wird, entstand in einer seiner fruchtbarsten Schaffensperioden zwischen Gósol in Spanien und Paris. Am Ende der Rosa Periode beginnen seine Studien zu einem seiner Hauptwerke „Les Desmoiselles d'Avignon“ (1907), welches einen Wendepunkt in seinem Schaffen darstellt. Picasso zeigte es zunächst wenigen Künstlerfreunden, die aber dessen epochale Bedeutung nicht erkannten – außer Getrude Stein. Sie war tief beeindruckt.

Unsere große Zeichnung kann man als eine der ersten Vorarbeiten dazu lesen. Sie diente direkt als Vorarbeit zu dem gleichnamigen Gemälde (Herbst 1906, 151 x 100 cm, Zervos Bd. 1 360, siehe Vergleichsabb.), heute in einer Schweizer Privatsammlung, und auch für die lavierte Tuschezeichnung „Femmes d'Andorre“ aus der Sammlung des Museum of Modern Art, New York. Die vorliegende Zeichnung ist zudem im ersten Band von John Richardsons maßgeblicher Publikation „A life of Picasso, 1881-1906“ auf Seite 478 abgebildet, dort betitelt „Due nude, Gósol 1906“, die Provenienz damals Galerie Louise Leiris, Paris.

Eine weitere Vorzeichnung, „Bäuerinnen aus Andorra“ aus dem Sommer 1906 findet sich als Katalognummer 34 in Werner Spies' „Picasso“ (Tübingen 1986), auf Seite 21 ganzseitig abgebildet. Sie befindet sich in der Sammlung des Art Institute Chicago.

Bedeutend ist die Umwandlung der Begegnung zweier Frauen, die noch zu Zeiten der blauen Periode eine stark sozial-moralische Aussage besitzt, zu der reinen Addition zweier Frauen in Gósol. Diese gibt schließlich eine der frühesten wichtigen vorkubistischen Formvariationen ab. Das Nebeneinander der Frauen verliert dabei mehr und mehr an narrativem Gehalt – es gerät zu einer Art von Spiegelung, die die Mehransichtigkeit von Körpern auf einem Blatt festhalten muss.

Keine Arbeit ist dem Gemälde als Bozetto so nahe wie unsere sehr gut erhaltene, große Graphitzeichnung. Kurz danach entstand unter dem Einfluss von Paul Cézanne, der im selben Jahr starb und den Picasso als „unser aller Vater“ bezeichnete, die Weiterentwicklung unserer Zeichnung in dem berühmten Bild gleichen Titels (Zervos Bd. 1 366, siehe Vergleichsabb.), heute im Museum of Modern Art, New York.

Selten kommt eine so bedeutende Zeichnung des jungen Pablo Picasso auf den Markt.



PABLO PICASSO



Detail



Pablo Picasso, Deux femmes nues se tenant, 1906,  
Öl auf Leinwand, 151 x 100 cm, Privatsammlung, Schweiz  
(Zervos Bd. I 360)  
Aus: Carsten Peter Warncke, Pablo Picasso 1881-1973  
(hrsg. v. Ingo F. Walther), Bd. 1, Köln 1991, S. 151  
© Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2020



Pablo Picasso, Deux femmes nues, 1906,  
Öl auf Leinwand, 151,3 x 93 cm, Museum of  
Modern Art, New York (Zervos Bd. I 366)  
Aus: Carsten Peter Warncke, Pablo Picasso 1881-1973  
(hrsg. v. Ingo F. Walther), Bd. 1, Köln 1991, S. 151  
© Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2020

This outstanding drawing by the 23-year-old Picasso, which is also referred to as “Two nudes” in exhibition catalogues, was created in one of the most fertile periods of his work, between Gósol in Spain and Paris. The end of the Rose Period is when his studies for one of his most important works begin: “Les Femmes d’Alger (O. J.)” (1907), which represents a turning point in his oeuvre. Picasso first showed it to a few artist friends, however, they did not recognise its epochal significance – except for Gertrude Stein. She was deeply impressed. Our large drawing can be interpreted as one of the first steps towards this masterpiece. It served directly as a preparatory work for the painting of the same name (autumn 1906, 151 x 100 cm, Zervos vol. 1 360, see comp. illus.), which is now in a Swiss private collection, and also for the ink-and-wash drawing “Femmes d’Andorre”; from the collection of New York’s Museum of Modern Art. The present drawing is additionally reproduced on page 478 of volume one of John Richardson’s authoritative publication “A life of Picasso, 1881-1906”, where it is titled “Due nude, Gósol 1906” – its provenance at that time was the Galerie Louise Leiris, Paris.

Another preparatory drawing, from the summer of 1906, is to be found as catalogue number 34, “Bäuerinnen aus Andorra”, in Werner Spies’s “Picasso” (Tübingen 1986). It is reproduced in a full-page image on page 21 and located in the collection of the Art Institute of Chicago.

It is significant that the encounter between two women, which still possessed a strong social and moral message during the Blue Period, is transformed into the pure addition of two women in Gósol. Finally this represents one of the earliest major pre-Cubist formal variations. In this context, the juxtaposition of the women increasingly loses its narrative content – turning into a kind of mirroring which has to capture the multi-perspectivism of the bodies on one sheet.

No work is as close to the painting in the sense of a bozzetto as our very well preserved, large drawing in graphite. Shortly thereafter – under the influence of Paul Cézanne, who died that same year and whom Picasso referred to as the “father of us all” – he further developed our drawing in the famous picture of the same title (Zervos vol. 1 366, see comp. illus.), now at New York’s Museum of Modern Art.

It is rare for such an important drawing by the young Pablo Picasso to enter the market.

## EDGAR DEGAS

1834 – Paris – 1917

### 14 DANSEUSE RAJUSTANT SA COIFFURE

Um 1900

Pastell auf Zeichenpapier, auf festen Karton montiert. 55,8 x 36 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit der roten Stempelsignatur 'Degas' (Lugt 658) der Vente Atelier Degas, Paris 1918. – Insgesamt gebräunt mit schmalem Lichtrand. Kleine Randmängel.

Lemoisne 1385

*Pastel on drawing paper, mounted on firm card. 55.8 x 36 cm. Framed under glass. Red stamp signature 'Degas' (Lugt 658) from the Vente Atelier Degas, Paris 1918, lower left. – Overall browned with narrow light-stain. Minor marginal defects.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galerie Georges Petit, Paris, Atelier Degas, 2ème Vente, 11.-13. Dezember 1918, Lot 144; Galerie Nunès et Fiquet, Paris; Sammlung Adolphe Friedmann, Paris; Georges Friedmann, Paris; Artcurial, Paris, 20. April 2009, Lot 41; Privatsammlung Paris; Europäische Privatsammlung

Literatur *Literature*

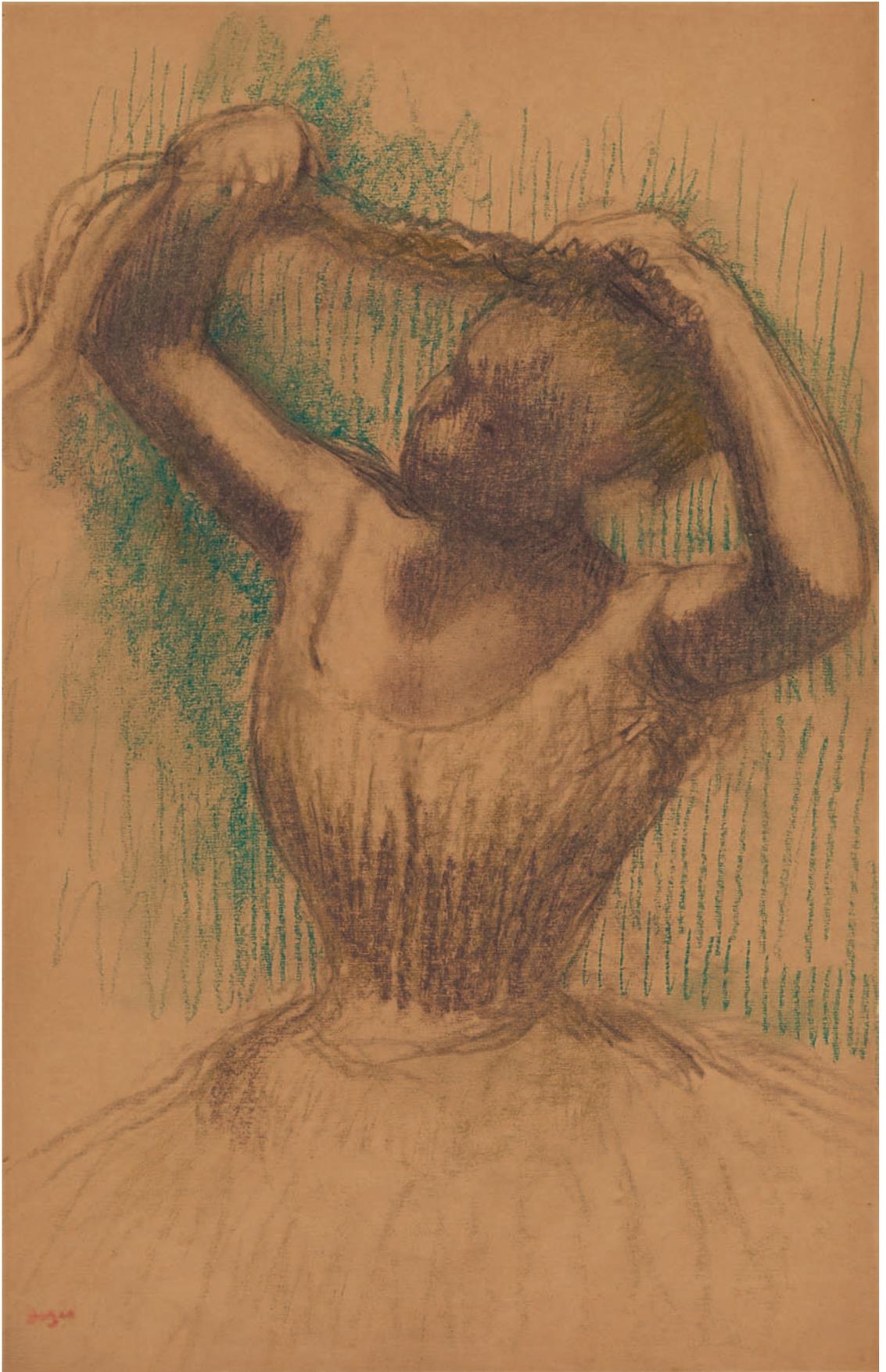
Atelier Edgar Degas (2ème Vente), Catalogue des Tableaux, Pastelset Dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier, Galerie Georges Petit, Paris 11./12./13. Décembre 1918, Lot 144 mit Abb. S. 78

€ 180 000 – 200 000,–

Die vorliegende, gut dokumentierte Pastell-Zeichnung aus dem 1918/1919 in Paris versteigerten Nachlass-Konvolut des Künstlers, ist eine der größer-formatigen späten Papierarbeiten. Die Eigentümlichkeiten dieses Einzelgängers großer technischer und intuitiver Finesse, ein „Artist's Artist“ schon zu Lebzeiten, hatte u.a. Stéphane Mallarmé schon 1876 charakterisiert. Er beschrieb Degas als einen „Meister der Zeichnung, der zarte Linienführungen sowie heftige und groteske Bewegungen sucht, die von einer fremdartigen neuen Schönheit sind.“ (zit. nach: Götz Adriani, Edgar Degas: Pastelle, Ölskizzen, Zeichnungen, Ausst. Kat. Tübingen/Berlin 1984, S. 18).

„Als mit dem beginnenden 20. Jahrhundert Teile einer jungen Künstlergeneration ein verändertes Kunstverständnis für sich reklamierten, hatte Degas fast unbemerkt bereits alle Prämissen für ein abgeklärtes und auf Vollkommenheit beruhendes Alterswerk aufgekündigt. In äußerster Konsequenz hatte er das Unvollständige, das Rudimentäre und Bruchstückhafte auf seinen Gestaltwert durchforstet und sich mit radikalen Formvereinfachungen sowie einer schroffen, verstörenden Materialsprache gegen einen in der Linienmelodik des Art Nouveau triumphierenden Zeitstil gestellt. [...] Es kam nicht mehr auf den Grad der Durchbildung im Einzelnen an. Allein wesentlich war die formale Durchdringung des Bildganzen, die in dem Maße prädestiniert war, zur Autonomie der Formsysteme beizutragen, wie Cézannes oder Monets farbige Dispositionen den Weg zur Autonomie der Farbsysteme wiesen. Auch war die Spontaneisierung der Darstellungsmittel nirgends derart fortgeschritten, die Freiheit der Gestaltung derart zum Prinzip gemacht worden und die Formwerdung dermaßen offenkundig, wie in Degas' Spätwerk, das nie zum Stillstand oder zur Vollendung gelangte.“ (Götz Adriani, op. cit., Tübingen 1984, S. 96).

*This well-documented pastel drawing was part of the group of works from the artist's estate auctioned off in Paris in 1918/1919, and it is one of his larger-format late works on paper. The peculiarities of this loner – who had great technical and intuitive finesse and was already an "artist's artist" during his lifetime – had already been characterised by Mallarmé, amongst others, in 1876. He describes Degas as a "master of drawing, who seeks out delicate lineations as well as vehement and grotesque movements possessing a strange new beauty." (cited in: Götz Adriani, Edgar Degas: Pastelle, Ölskizzen, Zeichnungen, exhib. cat., Tübingen/Berlin 1984, p. 18). "When, with the beginning of the 20th century, parts of a young generation of artists were laying claim to an altered understanding of art, Degas – almost without being noticed – had already rejected every premise for an idealised late body of work based on perfection. With the most extreme rigour, he had combed through the incomplete, the rudimentary and fragmentary to determine its formal value; with his radical simplifications of form as well as the harsh, disturbing language of his material, he had positioned himself against a period style triumphing in the linear melodiousness of Art Nouveau. [...] It was no longer a matter of the degree to which individual parts were completely developed. The only essential thing was the formal permeation of the picture as a whole, which was predestined to contribute to the autonomy of formal systems to the same extent that Cézanne's or Monet's chromatic dispositions pointed the way to the autonomy of chromatic systems. And nowhere else had the spontaneity of the means of representation progressed so far, the freedom of composition so firmly established itself as a principle and the becoming of form made itself so evident as in Degas's late work, which never arrived at stagnation or completion." (Götz Adriani, op. cit., Tübingen 1984, p. 96).*



## REBECCA HORN

Michelstadt 1944

### N15 BELLE DU VENT 2003

Installation: Vulkanstein, Kristall und Elektromotor 43 x 27 x 16 cm auf Metallsockel 97 x 35 x 35 cm und Mischtechnik auf Papier. 98 x 66,5 cm. Unter Glas gerahmt. Auf der Papierarbeit signiert und datiert 'Rebecca Horn 2003'. – Mit leichten Altersspuren.

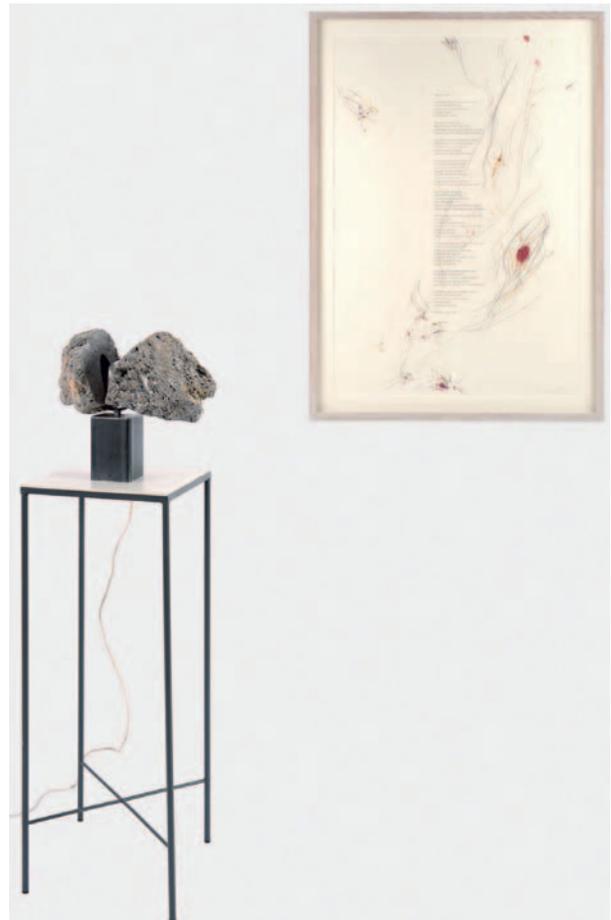
Mit beiliegendem signierten und datierten (2003) Photozertifikat der Künstlerin.

*Installation: volcanic stone, crystal and electric motor 43 x 27 x 16 cm on metal base 97 x 35 x 35 cm, and mixed media on paper. 98 x 66.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Rebecca Horn 2003' on paper. – Minor traces of age.*

*With accompanying signed and dated (2003) photo certificate by the artist.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Schweiz

€ 40 000 – 50 000,-





## MARIA LASSNIG

Krappfeld/Kärnten 1919 – 2014 Wien

### 16 DER TOD IST EINE SPHINX 1985

Öl auf Leinwand. 100 x 115 cm. Gerahmt.

*Oil on canvas. 100 x 115 cm. Framed.*

Provenienz *Provenance*

Direkt von der Künstlerin erworben (1990); Barbara Gross Galerie, München (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Luzern 1989 (Kunstmuseum), Graz (Neue Galerie), Wiener Secession, Maria Lassnig, Mit dem Kopf durch die Wand, Ausst.Kat. Nr.15, S.66/67 mit Farbabb.

€ 180 000 – 200 000,-

Die überwältigende Mehrzahl der Werke Maria Lassnigs sind Selbstporträts. Sie wählt die Erforschung des eigenen Körpers und seiner stetig wechselnden Empfindungen als das maßgebliche künstlerische Thema, da es ihr im wahren Sinne am nächsten ist – mehr als jedes andere Sujet der Außenwelt je sein könnte. Ihr Beweggrund ist kein Narzissmus, sondern im Gegenteil eine schonungslose Selbsterforschung. Ohne Scheu vor intimen Entblößungen und ohne Rücksicht auf Ästhetik widmet sie sich einer intensiven Verinnerlichung, um das Körperbewusstsein, das ihr als außergewöhnlich sensibler Mensch besonders präsent ist, ungefiltert abbilden zu können. Realismus und Abstraktion gehen dabei fließend ineinander über, ihr Körper wird verkürzt, verzerrt, fragmentiert oder verschmilzt mit anderen Personen, Tieren oder Gegenständen. Die Bildfindung geschieht nicht absichtsvoll, sondern ergibt sich als Ausdruck ihres jeweils aktuellen Empfindens. „Ich trete gleichsam nackt vor die Leinwand, ohne Absicht, ohne Planung, ohne Modell, ohne Fotografie, und lasse es entstehen. Doch habe ich einen Ausgangspunkt, der aus der Erkenntnis entstand, dass das einzig mir wirklich Reale meine Gefühle sind, die sich innerhalb des Körpergehäuses abspielen: physiologischer Natur, Druckgefühl beim Sitzen und Liegen, Spannungs- und räumliche Ausdehnungsgefühle – ziemlich schwierig darstellbare Dinge“, so beschreibt die Künstlerin selbst ihren Schaffensprozess (Maria Lassnig, zit. nach: Ausst.Kat. Maria Lassnig, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts Wien u.a., Wien 1985, S.79). Das daraus entstehende Motiv ist daher auch für den Betrachter nie restlos zu entschlüsseln, denn einzig die Künstlerin selbst weiß um die persönlichen Umstände, die es hervorbrachten.

„Der Tod ist eine Sphinx“ zeigt Lassnig als Mischwesen zwischen Mensch und Tier in der klassischen Liegeposition einer Sphinx, den Kopf auf einen Totenschädel reduziert, zwischen den Löwentatzen eine Fackel als Symbol von Leben und Tod.

*The overwhelming majority of Maria Lassnig's works are self-portraits. She chooses the investigation of her own body and its constantly changing sensibilities as the decisive artistic theme, as it is literally the closest thing to her – more than any other subject of the outside could ever be. She is not motivated by narcissism, but quite the opposite, by merciless self-exploration. Without shyness of intimate exposure and without consideration of aesthetics, she dedicates herself to an intense internalisation in order to present an unfiltered depiction of body consciousness, something which is particularly present to a person of extraordinary sensitivity. Realism and abstraction merge seamlessly, her body is shortened, distorted, fragmented, or merged with other people, animals or objects. The visualisation is not created intentionally, but rather as an expression of her current feeling. "I step, so to speak, naked in front of the canvas, without intention, without planning, without model, without photography, and allow it to emerge. However, I have a starting point which arose from the realisation that the only thing that is really real for me are my feelings that take place inside the body's shell: physiological nature, the pressure felt when sitting or lying down, feelings of tension and spatial expansion – rather difficult things to depict"; so the artist describes her own creative process (Maria Lassnig, quoted from: exhib. cat. Maria Lassnig, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts Wien, et al., Vienna 1985, p.79). The resulting motif can therefore never be completely deciphered by the viewer, as only the artist herself knows the personal circumstances which produced it.*

*"Death is a sphinx" shows Lassnig as a hybrid between human and animal in the classical reclining posture of a sphinx, the head reduced to a skull, with a torch between the lion paws symbolising life and death.*



## GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

### 17 DIE ZIRKUSREITERIN 1923

Öl auf Leinwand. 103 x 83 cm. Gerahmt.  
Unten rechts dunkelrot signiert und datiert  
'Wollheim 23'. – In guter Erhaltung. Partiiell  
minimales Craquelé.

Euler-Schmidt 46

*Oil on canvas. 103 x 83 cm. Framed. Signed  
and dated 'Wollheim 23' in dark red lower  
right. – In fine condition. Partially with mini-  
mal craquelure.*

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer Dr. Friedrich Maase,  
Düsseldorf, direkt vom Künstler erworben;  
seitdem Familienbesitz Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1961 (Kunstmuseum), Gert H.  
Wollheim, Kat.Nr. 6 mit Abb.; Berlin 1971  
(Galerieräume Jebenstraße), Gert H. Woll-  
heim. Malerei Graphik Plastik, Kat.Nr. 44;  
Düsseldorf 1993 (Kunstmuseum Düsseldorf  
im Ehrenhof), Gert H. Wollheim 1894-1974.  
Eine Retrospektive, Kat.Nr. 11 mit ganzseitiger  
Farbbild. S. 109

€ 25 000 – 30 000,–

„Für gewöhnlich erzählt ein Bild seine Geschichte; folgt man dem Gang der Szene ..., so entwickelt sich bald eine intendierte, ironische Mehrdeutigkeit, in der sich die lesbare Aussage verschiebt.“ (Ulrich Krempel, Miene, Geste, Pose, in: Ausst. Kat. Düsseldorf 1993, op. cit., S. 44).

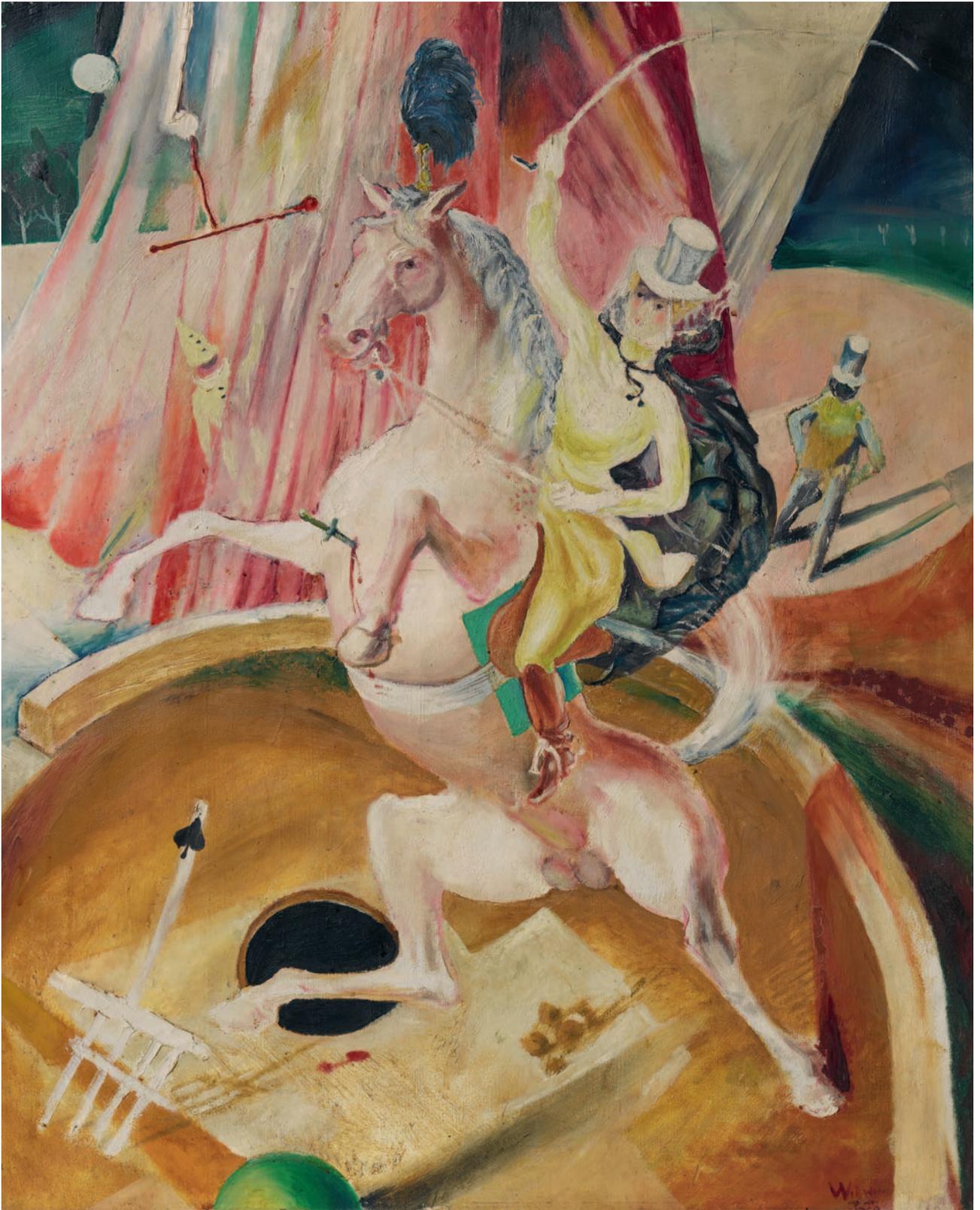
Wohin sich die Aussage verschiebt, ist auch bei dem Gemälde der „Zirkusreiterin“ nicht klar. Kann sich die Reiterin halten auf dem sich hoch aufbäumenden Hengst? Ist dies Teil der Vorstellung oder geht das Pferd durch und begräbt uns, Zirkusdirektor, Maler oder Bildbetrachter gleichermaßen – noch im winzigen Rund der Manege stehend, unter sich? Oszillierend zwischen Gefahr, Ohnmacht und Bewunderung ist der Betrachter seiner Verunsicherung überlassen. Im spektralen Scheinwerfervorhang verstecken sich clowneske gesichtslose Randfiguren, die die Szenerie weiter verrätseln. Die Perspektiven sind halsbrecherisch, die An- und Aufsichten extrem. Kaum hat man das Loch im Manegenboden erblickt, in das Pferd und Reiterin zu stürzen drohen, entdeckt man auch schon den Dolch in der Brust des mächtigen Tieres und versteht die erst spaßig anmutenden Pferdeäpfel als Reaktion der Angst und des Schmerzes. Ein in liebevoll-harmlose Rosa-Rottöne getauchter Moment von höchster Gefahr und brennigem Amusement, in dem die zierliche gertenschwingende Prinzessin zu Pferde die Oberhand behalten wird, hoffentlich.

Provokation und politisches Engagement ziehen sich durch Gert Wollheims Werk. Mit dem kultur- und kunstinteressierten Juristen Dr. Friedrich Maase, der später Gründer der Heinrich-Heine-Gesellschaft werden wird, ist Wollheim befreundet. Andere Wollheim-Gemälde aus dem Besitz Maases sind im Zuge des II. Weltkriegs zerstört worden oder gelten als verschollen – „Die Zirkusreiterin“ aus dem Besitz des politisch verfolgten und im Dritten Reich inhaftierten Rechtsanwalts hat sich als besonders eindrucksvolles Werk Wollheims aus den frühen 1920er Jahren erhalten.

*“Usually a picture tells its story; if you follow the path of the scene ..., then soon there develops an intentional, ironic ambiguity, within which the readable message shifts.” (Ulrich Krempel, Miene, Geste, Pose, in: exhib. cat., Düsseldorf 1993, op. cit., p. 44).*

*Where the message is shifting to is also unclear in the painting “Zirkusreiterin”. Can the rider on the rearing stallion hold on? Is this part of the performance or is the horse going to bolt and bury us – also standing within the tiny circle of the circus ring, whether as circus director, painter or viewer – beneath him? Oscillating between danger, helplessness and admiration, viewers are left to their own uncertainty. Hiding in the spectral curtain of the spotlights there are clown-like, faceless, secondary figures who make the scene even more enigmatic. There are breakneck perspectives, extreme views from below and above. Having only just caught sight of the hole in the floor of the circus ring, into which horse and rider threaten to plunge, we also discover the dagger in the chest of the mighty animal and understand the dung, which at first seemed like a prank, as a reaction to fear and pain. Immersed in charmingly harmless shades of pink and red, this is a moment of extreme danger and dubious amusement – in which the princess mounted on the horse and gracefully waving her riding crop will maintain the upper hand, we hope.*

*Provocation and political activism provide a common thread in Gert Wollheim's work. Wollheim was a friend of the lawyer Dr Friedrich Maase, who was interested in culture and art and would later become the founder of the Heinrich-Heine-Gesellschaft. Other paintings owned by Maase were destroyed in the course of the Second World War or are considered to be lost: the “Zirkusreiterin”, which was also owned by this lawyer who suffered political persecution and imprisonment under the Third Reich, has remained preserved as a particularly impressive work by Wollheim from the early 1920s.*



## PIET MONDRIAN (MONDRIAAN)

Amersfoort 1872- 1944 New York

### 18 FARM BUILDING NEAR IRRIGATION DITCH WITH FARMER AT WORK AND WOMAN DOING THE LAUNDRY Um 1898-1902

Öl auf Leinwand. 54,2 x 36,2 cm. Gerahmt.  
Unten rechts rot signiert 'PIET MONDRIAAN.'  
– Partiiell mit feinem Craquelé.

Nicht bei Joosten/Welsh

Das Werk wird unter der Nummer A43a in  
das digitale Werkverzeichnis Piet Mondrian  
des RKD – Netherlands Institute for Art  
History aufgenommen. Wir danken Wietse  
Coppes, Conservator Mondriaan & De  
Stijl-archieven en documentatie – RKD, für  
die wissenschaftliche Beratung.

*Oil on canvas. 54.2 x 36.2 cm. Framed.  
Signed 'PIET MONDRIAAN.' in red lower right.  
– Partially with fine craquelure.*

*Not recorded by Joosten/Welsh*

*The work will be included in the digital  
catalogue raisonné Piet Mondrian of the RKD  
– Netherlands Institute for Art History under  
the number A43a. We would like to thank  
Wietse Coppes, Conservator Mondriaan & De  
Stijl-archieven en documentatie – RKD, for  
scientific advice.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Guillaume Campo, Antwerpen  
(um 1920-1930); Privatsammlung, Belgien  
(seit um 1930); Belgische Privatsammlung

€ 60 000 – 80 000,–

Piet Mondrians naturalistisch-impressionistisches Frühwerk ist geprägt von der intensiven Beobachtung der niederländischen Landschaft und ihrer Erscheinungen. Für diese Werke aus der Zeit bis etwa 1912 wählt Mondrian augenscheinlich einfache ländliche Ansichten: Wiesen, Häuser am Feld, kleine Baumgruppen oder, wie in unserem Bild, einen Bewässerungsgraben. So wenig diese Gemälde und Zeichnungen auf den ersten Blick mit Mondrians divisionistisch-kubistischen Werken oder der Radikalität seiner neoplastischen Kompositionen zu tun haben, so scheint in ihnen bereits sein Interesse am Absoluten, am Geistigen, am Verborgenen auf. Mondrian widmet sich den Landschaften seiner Heimat mit genauem, geduldigem Blick, als wolle er über die Wiederholung im Bild zu ihrem Grund vorstoßen. Tatsächlich fallen in die Zeit um 1900 auch Mondrians erste Beschäftigungen mit der Theosophie, die ihn sein Leben lang begleiten sollte.

Unsere Darstellung des Kanals mit einem Bauer und einer Frau bei der Wäsche stellt eine Entdeckung unseres Brüsseler Experten dar und konnte erst kürzlich in das Werkverzeichnis Piet Mondrian aufgenommen werden. Kompositorisch bemerkenswert ist das gestreckte Hochformat, aber auch die piktoriale Erweiterung der Landschaft durch die beiden Figuren, die sich bei Mondrian nur selten findet. Der Darstellung wohnt kaum etwas Narratives oder gar Pittoreskes inne, vielmehr kündigt sich im Blau und Weiß ihrer Kleidung Mondrians überragendes Gespür für die absolute Qualität der Farbe an.

*Piet Mondrian's naturalistic-impressionistic early work is defined by his intense observation of the Dutch landscape and its appearances. For these works from the period until around 1912, Mondrian selected manifestly simple views of the countryside: meadows, houses next to fields, small groups of trees or, as in the case of our picture, an irrigation canal. As little as these paintings and drawings have to do with Mondrian's divisionistic-cubistic works or the radicalism of his Neo-Plastic compositions at first glance, his interest in the absolute, the spiritual and the hidden is already visible within them. Mondrian devoted his attention to the landscapes of his homeland with a precise and patient eye, as though he wished to break through to their underlying essence via their repetition in pictures. Mondrian's initial occupation with Theosophy, which would accompany him for the rest of his life, did in fact take place in the period around 1900.*

*Our depiction of a canal with a farmer and a woman doing laundry represents a discovery, and it only recently became possible for it to be entered into the catalogue of works by Piet Mondrian. The elongated vertical format is remarkable compositionally, but so is the pictorial expansion of the landscape through the two figures, which are only rarely to be found in Mondrian's work. Their depiction contains scarcely any narrative, not to mention picturesque, element; instead, the blue and white of their clothing signalises Mondrian's exceptional sense for the absolute quality of colour.*



## CHRISTOPH VOLL

München 1897 – 1939 Karlsruhe

### 19 RUHENDE

Um 1930

Weißer Carrara-Marmor. Höhe 48 cm.  
Unbezeichnet. Unikat. Daneben gibt es zwei in der Größe variierende Ausführungen in rotem und schwarzen Granit sowie eine Gips-Fassung.

Kassay-Friedländer 92

Wir danken Kristoffer Damgaard, Christoph Voll Nachlass Sammlung, Kopenhagen, für bestätigende und ergänzende Informationen.

*White Carrara marble. Height 48 cm. Unsigned. Unique piece. Aside from the marble, there are two versions in red and black granite, both varying in size, and a plaster version.*

*We would like to thank Kristoffer Damgaard, Christoph Voll Nachlass Sammlung (estate collection), Copenhagen, for confirmatory and additional information.*

#### Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Privatbesitz  
Dänemark

#### Ausstellungen Exhibitions

München/Mailand 1981 (Galleria del Levante), Christoph Voll. Skulpturen, Aquarelle, Zeichnungen, mit ganzseitiger Abb. S. 27

#### Literatur Literature

Wilhelm Weber, Der Bildhauer Christoph Voll, Mailand 1975, mit ganzseitiger Abb. Nr. 31; Anne-Marie Kassay-Friedländer, Der Bildhauer Christoph Voll, 1897-1939, Worms 1994, S. 168-169

€ 25 000 – 30 000,-

Der Bildhauer und Zeichner Christoph Voll war Ende der 1920er Jahre und in den 1930er Jahren ein bekannter und hochgeachteter Künstler, aber nach den dramatischen Ereignissen des II. Weltkrieges geriet er fast vollständig in Vergessenheit.

Voll kam als Sohn eines Bildhauers und einer Malerin in München zur Welt. Als 15-Jähriger begann er eine Bildhauerlehre in Dresden, und seine Ausbildung setzte er der Dresdner Akademie fort. 1920 trat der Künstler der „Dresdner Secession Gruppe 1919“ bei, wo er ein enger Freund von Künstlern wie Otto Dix und Conrad Felixmüller wurde.

Voll zog 1924 nach Saarbrücken, wo ihm eine Lehrstelle an der dortigen Kunstakademie angeboten wurde. Im folgenden Jahr wurde er zum Professor ernannt, wechselte aber wieder im Jahr 1928, nachdem er den Lehrstuhl für Bildhauerei an der Landeskunstschule in Karlsruhe erhielt.

Die 1920er Jahre waren für den Künstler von einer regen Ausstellungstätigkeit geprägt. Er schuf in dieser Zeit expressiv-realistische Holzskulpturen, in denen er Arbeiter, Bettler, Bauern und Kinder in eindringlicher Individualität porträtierte. Ab 1928, nach seiner Berufung und seinem damit einhergehenden Einkommen, wandte sich Voll der Steinbildhauerei als seinem Hauptmedium zu, es entstand eine Reihe blockhafter Frauenakte wie die „Ruhende“, in denen eine kraftvolle, in sich ruhende Sinnlichkeit mit der Härte des Steins kontrastiert.

Christoph Voll verstarb 1939 im Alter von 42 Jahren. Seine Witwe, die dänische Malerin Erna Sørensen, war nach Dänemark geflohen, und dort in Kopenhagen wurde ein wesentlicher Teil des künstlerischen Nachlasses während des Krieges aufbewahrt. In den darauffolgenden Jahren wurde die Sammlung zurück nach Karlsruhe geführt. Dies ist die Sammlung, die heute die „Christoph Voll Nachlass Sammlung“ bildet.

*The sculptor and draughtsman Christoph Voll was a well-known and highly esteemed artist in the late 1920s and 1930s, but became almost completely forgotten after the dramatic events of World War II.*

*Voll was born in Munich as the son of a sculptor and a painter. As a 15-year-old he began an apprenticeship as a sculptor in Dresden, and he continued his training at the academy in Dresden. In 1920, the artist joined the "Dresden Secession Group 1919" where he became close friends with artists like Otto Dix and Conrad Felixmüller.*

*In 1924 Voll moved to Saarbrücken, where he had been offered a teaching position at the local art academy. He was named a professor the following year, but moved again in 1928, after winning the chair in sculpture at the Landeskunstschule in Karlsruhe.*

*The 1920s were defined by the artist's very active participation in exhibitions. During this period, he created expressively realistic sculptures in wood, which portray workers, beggars, farmers and children with a penetrating individuality. From 1928, following his appointment and the associated income, Voll turned to stone as his primary material and created a series of female nudes like "Ruhende", in which a powerful, quiescent sensuality stands in contrast to the hardness of the stone.*

*Christoph Voll died in 1939 at the age of 42. His widow, the Danish painter Erna Sørensen, had fled to Denmark and there, in Copenhagen, a substantial part of the artist's estate was safeguarded during the War. In the following years, the collection was returned to Karlsruhe. It is this collection which today forms the Christoph Voll Nachlass Sammlung.*



## MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

### 20 CREVETTEN AUF EIS

1913

Öl auf Holz. 49,5 x 61 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert 'Slevogt 1913'. – Die Ränder rahmungsbedingt teilweise geringfügig berieben mit einigen wenigen Retuschen. Kleine Farbabplatzung am unteren rechten Rand.

Imiela 1968, S. 389, Anm. 19 („Crevetten“)

Wir danken Bernhard Geil für bestätigende und ergänzende Informationen.

*Oil on wooden panel. 49.5 x 61 cm. Framed. Signed and dated 'Slevogt 1913' in black lower right. – The edges partly slightly rubbed due to framing with few retouches. Small loss of colour to lower right margin.*

*Imiela 1968, p. 389, annot. 19 ("Crevetten")*

*We would like to thank Bernhard Geil for confirmatory and additional information.*

#### Provenienz *Provenance*

Ehem. Sammlung Carl Steinbart, Berlin; Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt; Villa Grisebach, Berlin, Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Auktion 25, 30.5.1992, Los 138; Privatsammlung Rheinland-Pfalz, seitdem in Familienbesitz

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1918 (Freie Secession und Paul Cassirer), Ausstellung zum 50. Geburtstag Max Slevogts, Kat. Nr. 163 („Krevetten auf Eis“); Berlin 1928 (Preußische Akademie der Künste), Ausstellung zum 60. Geburtstag Max Slevogts, Kat. Nr. 103; München 1964 (Haus der Kunst), Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende, Kat. Nr. 529 („Grosses Crevetten-Stilleben“); Yokohama 1990 (Sogo Museum of Art), Impressionismus in Deutschland, Kat. Nr. 95 mit Farbab. S. 144 („Großes Crevetten-Stilleben“)

#### Literatur *Literature*

Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, 1929, Abb. S. 27 („Crevettenstilleben“)

€ 40 000 – 60 000,–

In unserem opulenten Stillleben kulminieren Max Slevogts außergewöhnliches Talent der Beobachtung und seine meisterhafte Auseinandersetzung mit der Farbe als Material. Obschon Slevogt im Laufe seines Lebens verhältnismäßig wenige Stillleben malte, offenbart sich doch gerade in diesen Werken sein besonderes Interesse an der bahnbrechenden Malerei Manets und Cézannes. Slevogt sucht in diesen bisweilen subtil experimentellen Arbeiten weniger nach der naturgetreuen Darstellung des Objektes, als nach dem freien Sehen und dem Erkennen des Gegenstands.

Großzügig wirkt die Wahl der Crevetten als zentralem Motiv, die Slevogt als üppige Portion auf einer Holzkiste um ein monolithisches Stück Eis herum inszeniert. Im Unterschied zu etwa Vincent van Goghs meisterhaft arrangiertem Stillleben mit Muscheln und Shrimps aus dem Jahr 1886 (F 256; Hulsker 1169), richtet Slevogt das Augenmerk noch entschiedener auf die Qualitäten von Licht und vor allem Farbe, die er mit pastosem Pinsel aufträgt und so zu einer Malerei von fast haptischer Qualität gelangt. Mit dem Eis schließlich ergänzt er ein für die Komposition ausnehmend reizvolles Element, das mit seinem opaque-funkelnden Oberflächenglanz in spannungsvollen Kontrast zur leuchtenden Farbigeit der Schalentiere tritt.

Hans-Jürgen Imiela hat darauf hingewiesen, dass die verhältnismäßig kurzen Beschäftigungen mit dem Thema des Stilllebens bei Slevogt bisweilen eine klärende Funktion übernehmen (vgl. Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt. Eine Monographie, Karlsruhe 1968, S. 257). Tatsächlich entstand unser Gemälde nur kurz vor Slevogts Ägyptenreise, die seinem Werk noch einmal einen entscheidenden Impuls geben würde.

*Max Slevogt's extraordinary talent for observation and his masterful engagement with paint as material culminate in our opulent still life. Although Slevogt created relatively few still lifes over the course of his life, his particular interest in the pioneering painting of Manet and Cézanne nonetheless reveals itself precisely in these works. In these sometimes subtly experimental pictures, Slevogt is not seeking a naturalistic depiction of the object but a free gaze and recognition of his subject matter.*

*There is a generous effect to the selection of shrimp as the central motif, which Slevogt has presented in the form of an abundant serving placed on a wooden crate and surrounding a monolithic piece of ice. In contrast to Vincent van Gogh's masterfully arranged still life featuring mussels and shrimp from 1886 (F 256; Hulsker 1169), for example, Slevogt has focused his attention even more decisively on the qualities of the light and particularly the painted colour, which he has applied with impasto brushstrokes, thus achieving a painting possessing an almost haptic quality. Finally, with the ice, he has added an exceptionally charming element to the composition, with the opaque and sparkling gleam of its surface standing in captivating contrast to the luminous tonality of the shellfish.*

*Hans-Jürgen Imiela has pointed out that Slevogt's relatively short periods of occupation with the theme of the still life sometimes performed a clarifying function (see Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt. Eine Monographie, Karlsruhe 1968, p. 257). Our painting was, in fact, created just briefly before Slevogt's journey to Egypt, which would once again provide his work with a decisive impulse.*



## MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

### 21 STEHENDER SCHIMMEL 1902

Öl auf Karton auf Sperrholzplatte.  
65,5 x 65 cm. Gerahmt. Unten rechts  
schwarz signiert und datiert 'Slevogt 1902':  
– Einige wenige Retuschen im linken Bild-  
drittel.

Vgl. Imiela 1968, Anm. 10, S. 376  
(„Schimmelstudie“)

Mit einer Foto-Expertise von Hans-Jürgen  
Imiela, Mainz, vom 24. Juni 1996

*Oil on card on plywood. 65.5 x 65 cm.  
Framed. Signed and dated 'Slevogt 1902' in  
black lower right. – A few retouches in the  
left third of the picture.*

*Cf. Imiela 1968, annot. 10, p. 376  
(„Schimmelstudie“)*

*With a photo-certificate by Hans-Jürgen  
Imiela, Mainz, dated 24 June 1996*

Provenienz *Provenance*

Dorotheum Salzburg, Auktion Klassische  
Moderne und Zeitgenössische Kunst,  
9. Juni 2004, Los 537 („Stehender Schimmel  
in pfälzischer Landschaft“); Privatbesitz  
Rheinland-Pfalz

€ 40 000 – 50 000,–

Tierbildnisse sind im Werk Max Slevogts in den Jahren 1901 und 1902 sehr präsent. Zunächst erarbeitete der Künstler 1901 im Frankfurter Zoo eine Vielzahl von Tierzeichnungen und -aquarellen, die er zu einer Serie von insgesamt 29 Ölbildern von Raubtieren, Affen und Papageien mit ihren Wärtern ausführte. Im Sommer des folgenden Jahres, Slevogt war inzwischen nach Berlin übergesiedelt, widmete er sich einer Reihe von Reiterbildnissen, einer Motivik, zu der er wohl im Frankfurter Atelier Wilhelm Trübners angeregt worden war. Das bekannteste ist der „Württembergischer Dragoneroffizier zu Pferde“ (Landesmuseum Hannover), als Modell für den jungen Offizier fungierte hier einer der Neffen des Künstlers. Das Pferd, einen stolzen Schimmel, bildete der Künstler im gleichen Jahr in dem hier angebotenen Gemälde auch einzeln ab. In schnellen, sicheren Strichen erfasste er Tier und Landschaft. Das Tier ist nach der Tradition klassischer Pferdebildnisse im strengen Profil dargestellt, die umgebende Landschaft, die hinter dem Anwesen des Künstler in Neukastel verortet werden kann, ist reduziert auf ein leicht ansteigendes Wiesenstück mit dunklem Buschwerk. Die vielfältigen Weiß- und Grautöne des Fells verschmelzen nach oben hin mit dem blau und rötlich nuancierten Weiß des bedeckten Himmels, der die kühle Lichtstimmung des Gemäldes hervorruft. Das Arbeiten unter freiem Himmel bei natürlichem Licht war von nun an von großer Bedeutung für Slevogt, zahlreiche Freilichtbildnisse entstanden in dieser Zeit.

*Images of animals are very present in Max Slevogt's work from 1901 and 1902. The artist first created a great number of animal drawings and watercolours at the Frankfurt zoo in 1901, and he developed these into a series totalling 29 oil paintings of predators, primates and parrots with their keepers. In the summer of the following year – Slevogt had moved to Berlin in the meantime – he devoted his attention to a series of images of riders, a theme presumably inspired in the Frankfurt studio of Wilhelm Trübner.*

*The best known of these is “Württembergischer Dragoneroffizier zu Pferde” (Landesmuseum Hannover), in which one of the artist's nephews served as the model for the young officer. That year the artist also depicted the same horse from the likeness – a proud grey – alone in the painting offered here. The animal and landscape are captured in rapid, confident strokes. The horse is depicted in strict profile, in keeping with the classic tradition of likenesses of horses, and the surrounding passage of landscape which can be located behind the artist's premises in Neukastel is reduced to a section of pasture sloping upwards slightly and featuring a dark area of shrubbery. The coat's diverse shades of white and grey merge towards the top into the sky's blue and white – with reddish nuances – which generates the cool atmosphere of the painting's light. Working with natural light in the open air was of great importance for Slevogt from this point forward, and he created numerous open-air likenesses in this period.*



## PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

### 22 KINDER ZWISCHEN BIRKENSTÄMMEN 1904

Öl auf Pappe, auf Holz aufgezogen.  
69,5 x 51 cm. Gerahmt. Unten rechts rot  
datiert '04'. – Der Karton in den Rändern  
unregelmäßig geschnitten. – Unmittelbar  
am Oberrand mit kleinem Craquelé.

Busch/Werner 498; Pauli 152 a („Kinder  
unter Birken“)

*Oil on card, laid down on wooden panel.  
69.5 x 51 cm. Framed. Dated '04' in red lower  
right. – The card margins irregularly cut. –  
Minor craquelure in the outermost upper  
margin.*

Provenienz *Provenance*

Frau Baurat Becker, Bremen (1913); Samm-  
lung Max Lütze, Berlin/Hamburg (1931);  
Erna Lütze, Stuttgart (1972 als private  
Leihgabe in der Staatsgalerie Stuttgart,  
Inv. Nr. L 1095); Privatsammlung Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1972 (Staatsgalerie Stuttgart),  
Sammlung Lütze, Deutsche Kunst des  
XX. Jahrhunderts, Katalog S. 21 (irrtümlich  
als auf Leinwand beschrieben); bis 1975  
Depositum in der Staatsgalerie Stuttgart  
(rückseitiges Museumsetikett mit Inventar-  
nummer)

€ 180 000 – 220 000,–

Es war Paula Modersohn-Beckers Mutter in Bremen, die das vorliegende Gemälde besaß und das Gustav Pauli noch als „Kinder unter Birken“ führte. Es fasst in der Anlage der Komposition, in den gewählten Farben und in den Vereinfachungen der Angaben beispielhaft die Elemente ihres sich ausbildenden persönlichen Stils zusammen. Paula Modersohn-Becker gelingt es fern jeglicher Sentimentalität und abgehobener Beobachtung im Bildnis menschliche Intimität und Innigkeit auszustrahlen. Dieses Kindermotiv, das so konstitutiv werden sollte, bindet noch situative wie naturgebundene, landschaftliche Momente ein. Dies sollte sich in den Porträts nach 1906, die weitere stilistische und formale Entwicklungen bringen, fast vollständig verlieren, u.a. zugunsten von Darstellungen en face mit attributiven Blumen und Blüten. Von Anbeginn rang die Künstlerin in ihrer Malerei um einen eigenständigen, spezifischen Ausdruck, der sich neu und wahrhaftig aus ihrer Arbeit ergeben sollte. Der von der Landschaft und ihren Lebensbedingungen geprägte bäuerliche Menschenschlag, auf den Paula Modersohn-Becker in Worpswede traf, geriet ihr buchstäblich zum „Modell“, zum Katalysator und zum Prüfstein ureigener Form- und Farbexperimente. Es war eben nicht das, wozu sie noch ihre Mutter anfangs, etwas hilflos, ermahnte: „Nun nagle Dich auch fest, zwin-ge Dich zu pedantischer Genauigkeit in Händen, Augen, Nasen. Mackensen sprach neulich beim Ansehen Deiner Studien von einem 'lieblosen Ohr'. Das sagte er nicht humoristisch, sondern ernst wie ein Totenrichter.“ (zit. nach Cornelia Saxe, in: Britta Jürs, Hg., *Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft*, Berlin 1998, S. 17). Nach ihrer Tochter sollte aber doch dem „Genre“ (eines Fritz Mackensen) so etwas wie eine künstlerische „Runenschrift“ entgegengesetzt werden (vgl. S. D. Gallwitz (Hg.), *Briefe und Tagebücher von Paula Modersohn-Becker*, München 1927, S. XI).

*It was Paula Modersohn-Becker's mother in Bremen who owned the present painting, which Gustav Pauli still listed under the title "Kinder unter Birken". In the layout of the composition, in the selected colours and in the simplifications of its visual indications, it provides an exemplary summation of the elements of her developing personal style. Far removed from any sort of sentimentality and detached observation, Paula Modersohn-Becker succeeds in radiating human intimacy and depth of feeling in this likeness. The motif of children, which was to become so fundamental, still incorporates situational as well as naturalistic, landscape elements. This would become almost entirely lost in the portraits after 1906, which brought further stylistic and formal developments favouring, among other things, full-face depictions with flowers and blooms as attributes.*

*From the very beginning, the artist fought to achieve an independent, distinctive mode of expression in her painting, which was to be the new and authentic result of her work. In Worpswede, Paula Modersohn-Becker was met by a rustic type of people shaped by the landscape and their living conditions, and they literally became her "model": a catalyst and touchstone for her extremely individual experiments in form and colour. It was certainly not what her mother had still, somewhat helplessly, admonished her to do in the beginning: "Now nail yourself down, too, compel yourself to pedantic precision in hands, eyes, noses. Mackensen recently spoke about an 'unloved ear' while looking at one of your studies. He did not say it humorously, but seriously as a judge of the dead" (cited in: Cornelia Saxe, in: Britta Jürs (Ed.), *Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft*, Berlin 1998, p. 17). According to her daughter, however, the "genre" (of someone like Fritz Mackensen) should be countered through something like an artistic "runic alphabet" (see S. D. Gallwitz, (Ed.), *Briefe und Tagebücher von Paula Modersohn-Becker*, Munich 1927, p. XI).*



## OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

### 23 HERBST AM MOORKANAL. Verso: LOUISE MODERSOHN-BRELING IM GRÜNEN KLEID 1923/1913

Öl auf Leinwand. 74 x 90 cm bzw. 73 x 92 cm. Doppelansichtig gerahmt. Unten links rotbraun signiert 'OModersohn' (ligiert), rechts mit den Resten einer überstrichenen Signatur sowie verso unten rechts schwarz signiert 'O Modersohn'. – Fachmännisch restauriert, die Bildrückseite freigelegt.

Im Atelierbuch Winter 1923/1924: 4) als „Herbstlandschaft Kanal n. Komp. 91 x 73“. Verso Atelierbuch Winter 1912/1913: „L. grün vor Ofen 92 x 73“ verzeichnet

Mit einer Expertise von Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum, Fischerhude, vom 19.9.2019

*Oil on canvas. 74 x 90 cm resp. 73 x 92 cm. Framed on both sides. Signed 'OModersohn' (joined) in reddish brown lower left, remnants of a crossed out signature to the right as well as signed verso 'O Modersohn' in black lower right. Professionally restored. The rear side of painting revealed.*

*In studio book winter 1923/1924: 4) as „Herbstlandschaft Kanal n. Komp. 91 x 73“. Verso studio book winter 1912/1913: "L. grün vor Ofen 92 x 73"*

*With a certificate by Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum, Fischerhude, dated 19 Sept. 2019*

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt vom Künstler erhalten; seitdem in Familienbesitz Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Fischerhude (Otto Modersohn Museum), Leihgabe

€ 40 000 – 60 000,–

Die später auf die Rückseite des Porträts Louise Modersohn-Brelings gemalte Landschaft besticht in ihrem Querformat durch ihre Frische und Weite – beinahe scheint einem die klare Luft des norddeutschen Bremer Umlands entgegen zu wehen. Die Rot-Orangebrauntöne der herbstlichen Vegetation und der in die Landschaft geschmiegteten Katen bilden einen kräftigen Kontrast zum hellen Himmelsblau. Wattige, weiche Konturen vermitteln Leichtigkeit, vermögen der Komposition aber dennoch erdverbundenen Stand und Tiefe zu verleihen. Die Komposition wird dynamisiert durch den diagonalen Verlauf des Moorkanals.

Nach Worpsswede kommt der in Soest und Münster aufgewachsene Otto Modersohn im Sommer 1889; das Dorf und seine Umgebung werden Hauptthema in allen Motivvarianten und Variationen von Tages- und Jahreszeiten. In seinem Tagebuch beschreibt Otto Modersohn den ersten Eindruck: „Ich fand ein höchst originelles Dorf, das auf mich einen durchaus fremdartigen Eindruck machte [...], die großen bemoosten Strohdächer, und nach allen Seiten, soweit man sehen konnte, alles so weit wie am Meer.“ (Otto Modersohn, Tagebuch 3.7.1889, zit. nach Ausst. Kat. Otto Modersohn. Fischerhude 1908-1943, Fischerhude 1993, S. 287 f.). Im Entstehungsjahr der Landschaft beschreibt der Maler seine neue Einsicht: „Einfachheit, Vereinfachung ist das Wichtigste, nicht bloß in der Form, sondern noch mehr in der Farbe. Ein Akkord, eine Harmonie muß das Bild darstellen. [...] Alles kommt darauf an, daß ein Bild 'stark' ist.“ (O.M., Tagebuch 10.9.1923, zit. nach ebenda, S. 110). Diese neuen Prinzipien kommen in der angebotenen Worpssweder Landschaft zum Tragen, Otto Modersohn ist eine starke überzeugende Komposition in leuchtender Farbigkeit gelungen, die eine optimistische Ruhe ausstrahlt. Die ältere Vorderseite der beidseitig bemalten Leinwand zeigt das Porträt der Sängerin Louise Modersohn-Breling, seit 1909 mit dem zweimalig verwitweten Maler verheiratet. Otto Modersohn hält seine Gattin in beinahe abstrakter Weise fest; im Profil konturiert, verleiht er ihr einen, Prinzipien des Jugendstils folgend, ornamentalen Charakter. Eingepasst in das räumliche Geviert des Raumes, füllt sie die gute Stube beinahe gänzlich aus. Aber jenseits von vermuteten Qualitäten an Heim und Herd, derer hier vielleicht gedacht ist, hat der Künstler Louise auch als eine mit intellektuellen Qualitäten befähigte Frau festgehalten. Die Pose der den Kopf Stützenden ist seit der Antike eine tradierte Haltung verschiedener Musen, die als antike Plastik zum Kanon der klassisch akademischen Ausbildung zählen – auch Modersohn hatte diese durchlaufen. Diese prägnante Körperhaltung dürfte dem Maler aktuell in der Darstellung des Denkers von Rodin während seiner Aufenthalte in Paris wieder begegnet sein.



## OTTO MODERSOHN

*This landscape later painted on the back of the portrait of Louise Modersohn-Breling is captivating in its vitality and expansiveness within its horizontal format – the clear air of the area surrounding Bremen in North Germany almost seems to blow out against us. The red-orange and brown tones of the autumnal vegetation and the huts nestled into the landscape form a bold contrast to the light blue of the sky. Cottony, soft contours convey a sense of lightness, but they are nonetheless able to provide the composition with a down-to-earth steadfastness and depth. This composition is dynamised through the diagonal course of the fen canal.*

*Otto Modersohn, who grew up in Soest and Münster, came to Worpswede in the summer of 1889, and the village and its surroundings became his main theme, with every variation on its motifs and times of day and the year. In his journal, Otto Modersohn describes his first impression: "I found a highly original village that made a thoroughly foreign impression on me [...], the large moss-covered straw roofs, and in every direction, as far as you could see, always the same expansiveness as along the sea." (Otto Modersohn, Journal, 3 July 1889, cited in exhib. cat., Otto Modersohn. Fischerhude 1908-1943, Fischerhude 1993, pp. 287 f.). In the year this landscape was created, the painter described his new insight: "Simplicity, simplification is the most important thing, not just in the form, but even more so in the colour. The picture must represent an accord, a harmony. [...] Everything depends on a picture's being 'strong'" (O.M., Journal, 10 Sept 1923, cited in *ibid.*, p. 110). These new principles come to bear in the Worpswede landscape offered here: Otto Modersohn has achieved a strong and convincing composition in a luminous colour scheme which radiates a sense of optimistic calm.*

*What was formerly the front of this canvas, which is painted on both sides, presents a portrait of the singer Louise Modersohn-Breling, who married the twice-widowed painter in 1909. Otto Modersohn has depicted his wife in an almost abstract manner: outlined in profile, he has invested her with an ornamental character adhering to the principles of art nouveau. Fitted into the three-dimensional rectangle of the space, she almost entirely fills the sitting room. However, beyond the expected qualities of hearth and home, which are perhaps commemorated here, the artist has also depicted Louise in terms of a woman endowed with intellectual qualities. Since antiquity the gesture of figures resting their head on one hand has been a traditional one for various muses who, as ancient sculptures, were part of the canon of classic academic training - which Modersohn also completed. The painter presumably also re-encountered this succinctly evocative pose at that time, during his stay in Paris, in Rodin's depiction of *The Thinker*.*



Rückseite/verso

## EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büderich bei Neuss

### 24 TÄNZELNDES PFERD (CHINESISCHES PFERD) 1943

Bronze. Höhe 21 cm. Unter dem Bauch mit dem Signaturstempel 'MATARÉ' versehen. – Mit braun-messingfarbener Patina. An der Seite mit einer kurzen schwachen Druckstelle.

Schilling 241 a

*Bronze. Height 21 cm. Signature stamp 'MATARÉ' under the belly. – With brown, brass-coloured patina. A short, weak dent mark on the side.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Stockholm 1954 (Svens-Franska Konstgalleriet), Ewald Mataré. Skulpturer Träsnitt 1921–1953, Kat. Nr. 59; München 1966 (Galerie Günther Franke), Ewald Mataré zum Gedächtnis, Kat. Nr. 13 mit Abb.; Düsseldorf 1967 (Städt. Kunsthalle), Ewald Mataré. Plastik, Kunsthandwerk, Handzeichnungen, Aquarelle, Graphik, Kat. Nr. 46; Aachen 1973 (Suermondt-Museum), Ewald Mataré, o. Kat. Nr.; Kleve 2010 (Museum Kurhaus Kleve), Ewald Mataré. Plastik. Eine rheinische Privatsammlung, Kat. Nr. 23 mit ganzseitiger Farbabb. S. 71

Literatur *Literature*

U.a. Sonja Mataré/Maja Schilling (Hg.), Ewald Mataré. Tagebücher 1915 bis 1965, Köln 1997, Juli 1941, S. 249; Ursula Geisselbrecht-Capecki, Ewald Mataré. Leben und Werk, in: Ewald Mataré im Museum Kurhaus Kleve, Kleve 2003, S. 19, Kat. Nr. 14

€ 35 000 – 45 000,–

Das „Tänzelnde Pferd“ zählt zu den bekanntesten Pferdeplastiken Ewald Matarés. Es zeichnet sich nicht nur durch Allansichtigkeit, sondern auf Grund der bewegten schlanken Glieder und der dominanten S-förmigen Schwingung des Körpers durch besondere Anmut, Grazilität und Leichtigkeit und seinen taktilen Reiz aus. Wie üblich hat Mataré kein bestimmtes Pferd vor Augen gehabt, sondern die Plastik repräsentiert auf zeichenhafte Weise das Generelle, Wesenhafte des Pferdes.

Durch die Reduktion auf das Allgemeingültige gewinnen die Tierplastiken eine Bedeutung auf geistiger Ebene, also über das rein Abbildende hinaus. Sie fungieren als höheres Sinnbild für die Spezies Pferd. Mataré hat die zum Ornament fokussierte und reduziert elegante Darstellung einer naturalistischen vorgezogen. So weist auch die weitere Bezeichnung „Chinesisches Pferd“ auf seine asiatische Anmutung hin. Die ornamentale Form verdeutlicht den emblematischen Charakter der Tierplastik.

*Tänzelndes Pferd is among Ewald Mataré's best-known horse sculptures. It is distinguished not only by its composition in the round, but also by its exceptional elegance, gracefulness and lightness – deriving from the animated, slender limbs and the dominant S-shaped undulation of the body – as well as its tactile appeal. As usual Mataré did not have his eye on any particular horse, instead, the sculpture represents the general, essential nature of the horse in the manner of a symbol.*

*Through their reduction to that which is universally valid, the animal sculptures acquire significance on a spiritual level, that is, beyond pure representation. They function as a higher allegory for the species horse. Mataré preferred a reductively elegant depiction focused into the form of an ornament rather than a naturalistic depiction. The sculpture is also referred to as "Chinesisches Pferd", pointing to the Asian impression it conveys. The ornamental form illustrates the emblematic character of the animal sculpture.*



## JOSEPH MARIONI

Cincinnati/Ohio 1943

### 25 RED PAINTING 1999

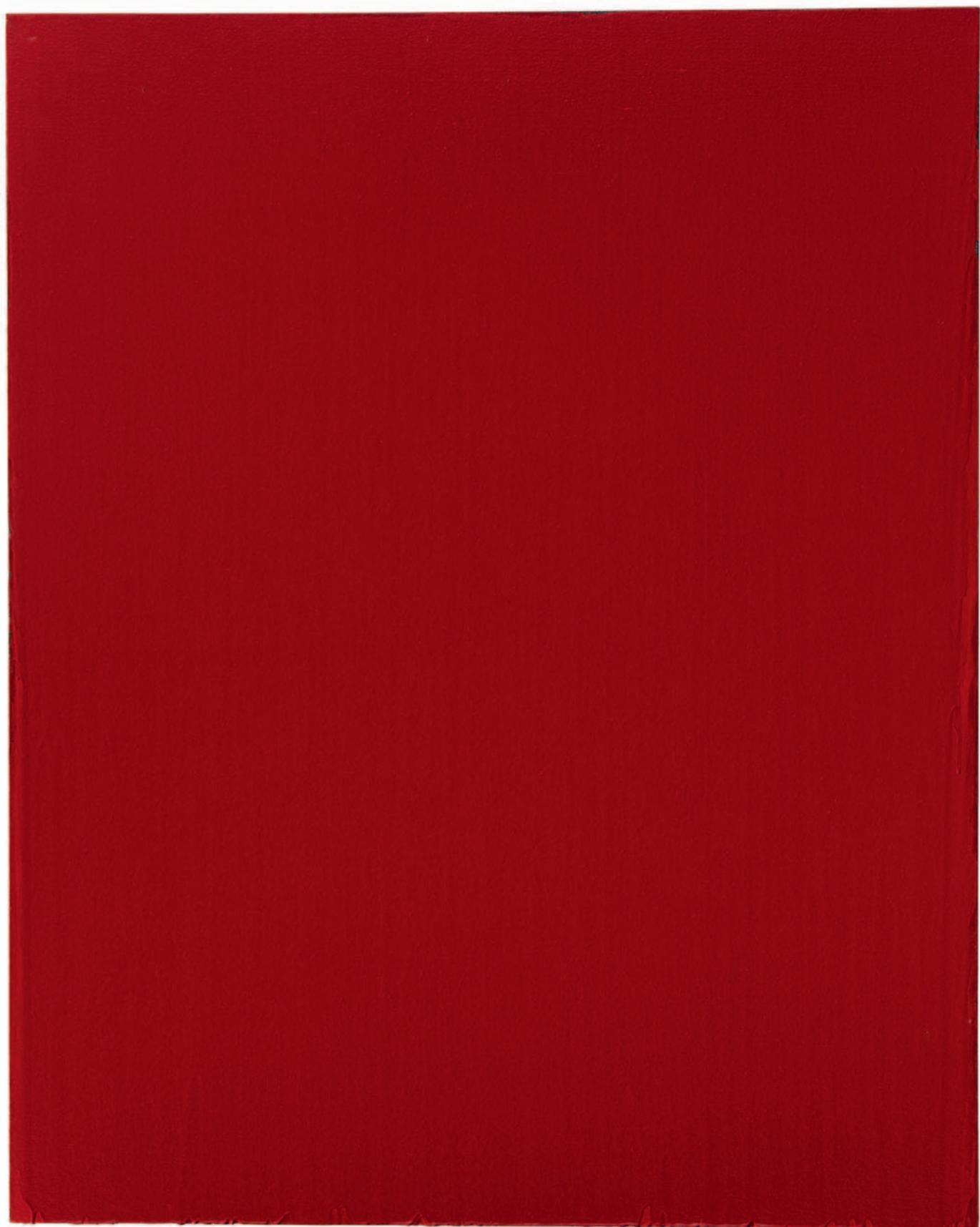
Acryl auf Leinwand. 150 x 120 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und betitelt 'RED PAINTING Jos. Marioni 99' sowie 'JOSEPH MARIONI PAINTER 1999 # 28' und mit Material- und Maßangaben. – Mit leichten Altersspuren.

*Acrylic on canvas. 150 x 120 cm. Signed, dated and titled 'RED PAINTING Jos. Marioni 99' and 'JOSEPH MARIONI PAINTER 1999 # 28' on canvas overlap, with information on material and measurements. – With minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Mark Müller, Zürich; Privatsammlung, Süddeutschland

€ 30 000 – 35 000,–

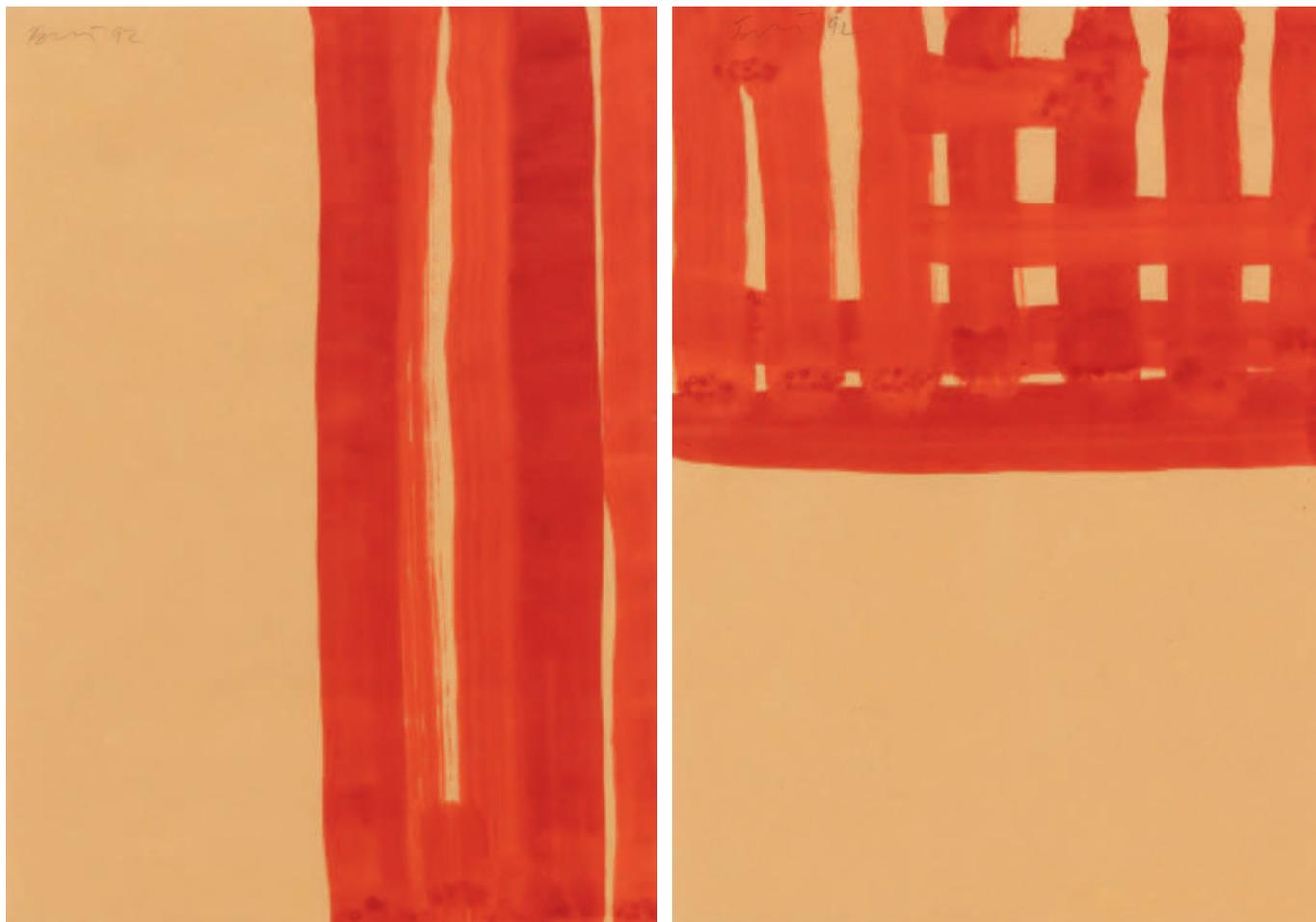


# GÜNTHER FÖRG

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

N<sup>o</sup>26 OHNE TITEL

1992



4-teilige Arbeit: je Acryl auf Briefkuvert.  
Je 32,4 x 23 cm. Einzeln unter Glas gerahmt.  
Jeweils signiert und datiert 'Förg 92'.

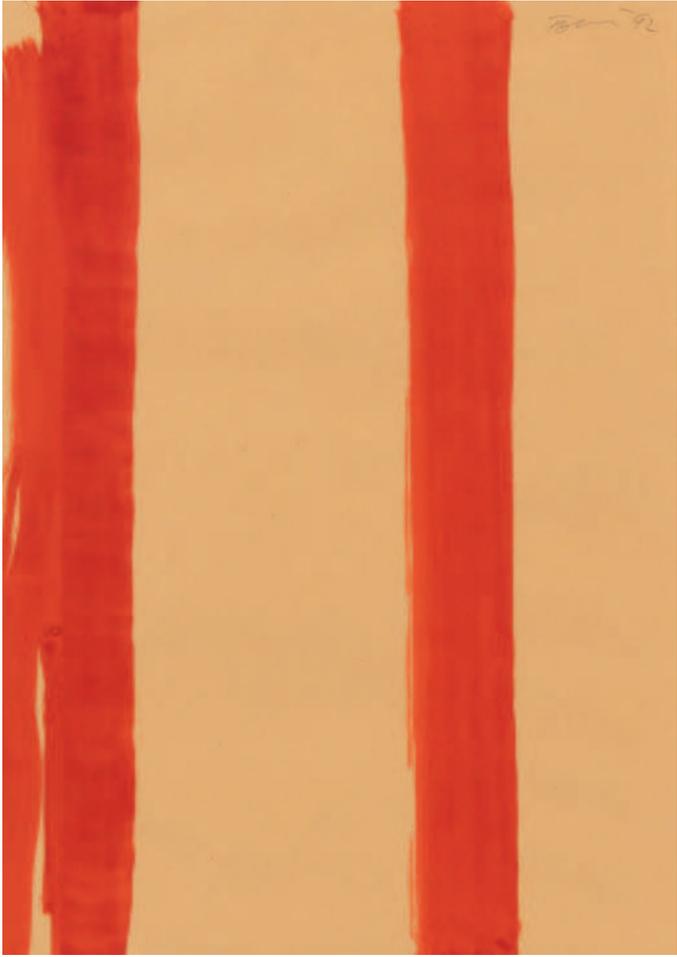
*We would like to thank Michael Neff from  
Estate Günther Förg for kind confirmation of  
this work's authenticity.*

Wir danken Michael Neff vom Estate Günther  
Förg für die freundliche Bestätigung der  
Authentizität dieser Arbeit.

Provenienz *Provenance*  
Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern (1993)  
(jeweils mit rückseitigem Aufkleber);  
Privatsammlung, Schweiz

*4-part work: each acrylic on envelope.  
Each 32.4 x 23 cm. Individually framed under  
glass. Each signed and dated 'Förg 92'.*

€ 20 000 – 30 000,-



# GÜNTHER FÖRG

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

R27 **OHNE TITEL**  
1995

Acryl auf Leinwand. 121 x 100,5 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Förg 95'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

*Acrylic on canvas. 121 x 100.5 cm. Signed and dated 'Förg 95' verso on canvas. – Minor traces of age.*

*We would like to thank Michael Neff from Estate Güther Förg for kind confirmation of this work's authenticity.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Vera Munro, Hamburg (2002) (mit rückseitigem Aufkleber); Deutsche Unternehmenssammlung

€ 40 000 – 60 000,–



## MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

### 28 KIND UNTER BÄUMEN – STUDIE ZU DEN „SPIELENDEN KINDERN“ 1882

Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen.  
26,9 x 16,4 cm. Gerahmt. Unten links mit  
Tusche signiert 'MLiebermann'. – Rückseitig  
auf einem alten Papieretikett numeriert  
„2487“.

Eberle 1882/7

*Oil on paper, mounted on wooden panel.  
26.9 x 16.4 cm. Framed. Signed 'MLieber-  
mann' in India ink lower left. – Verso num-  
bered "2487" on an old paper label.*

#### Provenienz Provenance

Rudolf Lepke, Berlin 1908, Auktion 1514,  
5.5.1908, Kat. Nr. 133 („Mädchen an einen  
Baum gelehnt“); M. Goldschmidt, Frankfurt/  
Main 1911; Privatsammlung Berlin; Kunst-  
kreis Berlin GbR; Privatsammlung Süd-  
deutschland

#### Ausstellungen Exhibitions

Cannes 1996 (La Malmaison), Max Lieber-  
mann, Kat. S. 14 mit Farbabb.; Rüssels-  
heim 1999 (Opel-Villen), Max Liebermann.  
Stationen eines Malerlebens, Kat. S 38  
mit Farbabb.; Dessau 2000 (Orangerie des  
Georgiums), Max Liebermann, Kat. S. 12 mit  
Farbabb.; Wernigerode 2001 (Schloß Wer-  
nigerode), Licht. Phantasie und Charakter –  
Max Liebermann, Kat. S. 28 mit Farbabb.;  
Schwäbisch Hall/Wuppertal 2004 (Kunst-  
halle Würth/Von der Heydt-Museum),  
Max Liebermann. Poesie des einfachen  
Lebens, Kat. S. 70 mit Farbabb. (rückseitiges  
Rahmenetikett)

#### Literatur Literature

Der Kunstmarkt, Nr. 33, 22.5.1908, S. 247;  
Gustav Pauli, Max Liebermann, des Meisters  
Gemälde in 304 Abbildungen, Stuttgart/  
Leipzig 1911, S. 244, S. 254, Anm. zu S. 53;  
Katrin Boskamp, Studien zum Frühwerk  
von Max Liebermann mit einem Verzeichnis  
der Gemälde und Ölstudien von 1866-1889,  
Hildesheim/Zürich/New York 1994, Kat. E 43

€ 40 000 – 50 000,–

Das „Kind unter Bäumen“ ist die Studie zu der mittleren Figur des ebenfalls  
1882 datierten, in dem Dorf Zweelo entstandenen, größeren Gemäldes „Spie-  
lende Kinder“ von Max Liebermann (Eberle 1882/10). Die Kinder sind in einem  
kleineren mit jungen Obstbäumen bewaldeten Gartenstück bei einem Spiel  
gezeigt, bei dem es darum geht, dass ein Mitspieler denjenigen fangen soll, der  
bei dem Ruf „Bäumchen wechsel dich“ keinen Baum als Zufluchtsort findet.  
Unser Kind ist also zu dem Zeitpunkt dargestellt, an dem es auf die Aufforde-  
rung des Baumwechsels wartet.

Für den Berliner Künstler wird Holland zur künstlerischen Wahlheimat, weil  
er schon früh den Werken, Rembrandts, Frans Hals' und Vermeers verfällt, wie  
Margreet Nouwen ausführt. (in: Ausst. Kat. Max Liebermann. Der Realist und  
die Phantasie, Hamburg/Frankfurt.M./Leipzig1997/1998, S. 11 ff.). Ab den  
frühen 1870er Jahren verbringt Max Liebermann die Sommermonate während  
einer Dauer von etwa 40 Jahren in den Niederlanden. „1882 traf der deutsche  
Maler Helmuth Liesegang in Zweelo, einem kleinen Dorf in der Provinz Drenthe,  
auf Liebermann. Es war ein verregener Sommer und Liebermann lief in Holz-  
schuhen und einem blauen Kittel umher, weswegen ihn Liesegang (...) mit einem  
Viehhändler verwechselte.“ (Birte Frenssen, in: Ausst. Kat. Hamburg/Frank-  
furt.M./Leipzig1997/1998, op.cit. S. 178).

Bei der vorbereitenden Studie „Kind unter Bäumen“ das Augenmerk detailliert  
auf das psychologische Moment, auf die Befindlichkeit der Dargestellten gelegt.  
Das Zögerliche, in sich Versunkene und der Kontrast von schwarzer offiziell  
wirkender Kleidung und den pausbackig kindlichen Zügen, machen das kleine  
Porträt zu einer besonders reizvollen Studie aus der frühen holländischen Werk-  
phase Max Liebermanns.

*“Kind unter Bäumen” is the study for the central figure of Max Liebermann’s larger  
painting “Spielende Kinder” (Eberle 1882/10), which was created in the village of  
Zweelo and is also dated to 1882. The children are shown in a small area of a garden  
planted with young fruit trees, where they are playing a game in which one player is  
supposed to catch the player who fails to reach safety by touching a tree after the  
German equivalent of “Tiggy tiggy touch wood” is called. Our child is thus depicted  
in the moment of waiting to be told to switch to a new tree.*

*For the artist from Berlin, Holland became his artistic adoptive home because, as  
explained by Margreet Nouwen, he had already fallen for the works of Rembrandt,  
Frans Hals and Vermeer early on (in: exhib. cat., Max Liebermann. Der Realist und  
die Phantasie, Hamburg/Frankfurt.M./Leipzig1997/1998, pp.11 ff.). From the early  
1870s and for a period of around 40 years, Max Liebermann spent his summer  
months in the Netherlands. “In 1882 the German painter Helmuth Liesegang came  
across Liebermann in Zweelo, a small village in the province of Drenthe. It had been  
a rainy summer and Liebermann was walking around in wooden shoes and a blue  
smock, which is why Liesegang [...] mistook him for a cattle trader.” (Birte Fren-  
ssen, in: exhib. cat., Hamburg/Frankfurt.M./Leipzig1997/1998, op. cit., p. 178).*

*The preparatory study “Kind unter Bäumen” focuses in detail on the psychological  
element, the depicted figure’s state of mind. The hesitant and absorbed aspect as  
well as the contrast between the black, official-looking clothing and the chub-  
by-cheeked, childish features make this little portrait a particularly delightful study  
from the early Dutch phase in Max Liebermann’s work.*



## MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

### 29 DÜNEN MIT BAUER UND GRASENDEN ZIEGEN 1885

Öl auf Malkarton. 25 x 33,5 cm. Gerahmt.  
Unten rechts braun signiert und datiert  
'M. Liebermann 95'. – Rückseitig mit dem  
bedruckten Papieretikett der Galerie Bruno  
und Paul Cassirer, Berlin, darin handschrift-  
lich mit Tinte bezeichnet „M.Liebermann  
Nr. 76/ Ölstudie/ Mann in Dünen“. – Der Mal-  
karton in den Ecken mit Spuren von Heft-  
zweckheftung. In den oberen Ecken jeweils  
mit kleinem Farbverlust. – Rückseitig auf  
festen Rahmungskarton montiert.

Eberle 1895/8

*Oil on artist's board. 25 x 33,5 cm. Framed.  
Signed and dated 'M. Liebermann 95' in  
brown lower right. – On the verso, printed  
paper label of Galerie Bruno und Paul  
Cassirer, Berlin, thereon inscribed by hand  
"M.Liebermann Nr. 76/ Ölstudie/ Mann in  
Dünen" in ink. – The artist's board at the  
corners with traces of pinholes. In the upper  
corners with small losses of colour. – The  
verso mounted on firm frame backing.*

#### Provenienz Provenance

Galerie Bruno und Paul Cassirer, Berlin;  
Privatsammlung Süddeutschland;  
Lempertz Köln, Kunst des XX. Jahrhunderts,  
Auktion 528, 24.11.1972, lot 546; Privatbesitz  
London; Rheinischer Privatbesitz, Nachlass;  
Lempertz Köln, Moderne Kunst, Auktion 979,  
31.5.2011, lot 251; Privatsammlung Rhein-  
land

#### Ausstellungen Exhibitions

Hamburg 1910 (Galerie Commeter), Lieber-  
mann-Ausstellung, Nr. 8 („Mann mit 2  
Ziegen in den Dünen“); Berlin 1947  
(Magistrat von Groß-Berlin), Max Lieber-  
mann, Nr. 20 („Ziegen in den Dünen“)  
[? – vermutlich, nach Eberle]

€ 45 000 – 55 000,–

Im holländischen Zandvoort an der Nordsee entstanden im Jahr 1895 eine Reihe kleinformatiger Ölstudien im Zusammenhang mit dem großen Gemälde „Kartoffelbuddler in den Dünen von Zandvoort“ (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, vgl. Eberle 1895/10). Das vorliegende Motiv erinnert zudem an die berühmte Komposition „Alte Frau mit Ziegen“ aus dem Jahr 1890 (heute Neue Pinakothek, München, vgl. Eberle 1890/1).

In schöner atmosphärischer Dichte kombiniert die hier vorliegende Studie thematische Elemente beider Bilder: unter einem weiten blass-blauen Himmel bewegen sich auf schmalen sandigen Pfaden durch die Dünen zwei bäuerliche Gestalten mit großen Kiepen, im Vordergrund grasen zwei schwarz-weiß gefleckte Ziegen. Der lebendige Pinselduktus evokiert den über die Gras- und Dünenlandschaft streichenden Wind, man glaubt fast, die Meeresfrische zu spüren. Was sich dem Betrachter heute als wunderbar leichte, luftige Impression darstellt, war für Liebermann ein anspruchsvoller, intensiver Arbeitsvorgang: „An der Landschaft sieht man, was ein Maler als Künstler wert ist. Landschaftsmalerei ist die schwerste Kunst.“ (zit. nach Holly Richardson, in: Max Liebermann, Der Realist und die Phantasie, Ausst. Kat. Frankfurt/Leipzig 1997, S. 31).

*In 1895 in the Dutch town of Zandvoort on the North Sea, Max Liebermann created a number of small-format oil studies in connection with the large painting "Kartoffelbuddler in den Dünen von Zandvoort" (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, see Eberle 1895/10). The present motif is additionally reminiscent of the famous composition "Alte Frau mit Ziegen" from 1890 (now in the Neue Pinakothek, Munich, see Eberle 1890/1). Atmospherically concentrated in an appealing manner, the present study combines thematic elements of both paintings: beneath an expansive pale-blue sky, the figures of two farmers with large pack baskets move along a narrow, sandy path through the dunes and two black-and-white spotted goats graze in the foreground. The lively brushstroke evokes the wind caressing the landscape of grassy dunes; we almost believe we can feel the fresh sea air. What now presents itself to viewers as a wonderfully light and airy impression meant a process of demanding and intensive work for Liebermann: "In the landscape you can see what a painter is worth as an artist. Landscape painting is the hardest art." (cited in Holly Richardson, in: Max Liebermann, Der Realist und die Phantasie, exhib. cat. Frankfurt/Leipzig 1997, p. 31).*



## LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

### N30 ALLEE IM TIERGARTEN, BERLIN 1920er Jahre

Pastell auf Karton. 35 x 49,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert 'L. Ury'. – In guter farbfrischer Erhaltung. Ein winziger Farbausbruch sowie schwache Bereibungen in den seitlichen Rändern.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Sibylle Groß, Berlin, vom 26. März 2020; das Pastell wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis zu Lesser Ury aufgenommen. Wir danken Sibylle Groß für die freundlichen Auskünfte nach Vorlage des Originals.

*Pastel on card. 35 x 49.5 cm. Framed under glass. Signed 'L. Ury' in black lower left. – In fine condition with vibrant colours. A minute loss of colour and weak rubbing in the lateral margins.*

*With a photo-certificate and expert report by Sibylle Groß, Berlin, dated 26 March 2020; the pastel will be included in the catalogue raisonné of works by Lesser Ury currently under preparation. We would like to thank Sibylle Groß for kind information after presentation of the work.*

#### Provenienz Provenance

Dr. Sally Jacobsohn (nach US-Einbürgerung 1945; Dr. Sam Jacobson), Berlin/Houston; Edward H. Littman, Wharton, Texas; seitdem in Familienbesitz USA

€ 50 000 – 70 000,–

Lesser Ury entfaltet in dieser lichten Darstellung eines Fahrdammes zwischen Bäumen seinen ganz eigenen impressionistischen Kolorismus. Die schlichte Wahl des typischen Berliner Motivs erlaubt ihm eine klare wie suggestive Gliederung des Kartons in großzügige Flächen. Alle malerischen Mittel entfalten sich zur Inszenierung eines illusionistischen Zaubers: die intensiven Pastellfarben werden reich ausdifferenziert neben- und übereinandergesetzt. Wie häufig bei Lesser Ury entwickelt die Komposition starke Kontraste durch eigenwillige Formalien. Der Rigidität strenger Grundlinien sowie einer konstruierten perspektivischen Flucht, die unverstellt in die Tiefe führt, wird eine wie spielerisch ausgebreitete Duftigkeit des Gesamteindrucks entgegengesetzt, erzeugt durch frei modulierte Licht- und Farbeffekte auf der Straße, auf den dunkel schimmernden Fahrzeugen, im Himmel und auf den Bäumen – scheint man doch hier fast die alten Kronen sich bewegen und rauschen zu hören. Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang, dass Lesser Ury auch Postkarten und Fotografien zu Hilfe nahm, wie es Carl Schapira schilderte – insbesondere ihm zugesandte Pariser Ansichten halfen zu Beginn der zwanziger Jahre, technische Details wie die neu aufkommende Verkehrsverdichtung und das Automobil zu studieren, Phänomene, die ihm keineswegs, malerisch, zunächst einleuchteten, er musste erst eine anfängliche „Scheu“ überwinden: „Es ist eine merkwürdige Gehirntätigkeit, die sich auf das zu malende Objekt vom reinen Standpunkt des Auges, d.h. des Gefühls, nicht aber des Verstandes konzentriert.“ (Carl Schapira, zit. nach Hermann A. Schlögl, Ury und die moderne Technik, in: Ausst. Kat. Lesser Ury, Zauber des Lichts, Berlin 1995, S. 51).

*In this light-filled depiction of a road set between the trees, Lesser Ury has developed his own very distinctive use of Impressionistic colour. The modest selection of this typical Berlin motif has enabled him to clearly as well as suggestively divide his sheet up into expansive surfaces. Every painterly device has been developed in staging an illusionistic magic: the intense pastel colours are laid alongside and on top of one another in rich variations. As is often the case in Lesser Ury's work, the composition develops strong contrasts through idiosyncratic formal elements. The rigidity of the unyielding basic lines as well as the construction of a perspective receding unimpeded into the distance are countered by the seemingly playfully unfurled haziness of the general impression, which is generated through freely modulated effects of light and colour on the street, on the darkly gleaming vehicles and in the sky and trees – we actually almost seem to hear their old crowns moving and rustling.*

*In this context it is not without interest that Carl Schapira has described how, in the early twenties, Lesser Ury also made use of postcards and photographs – in particular, views sent to him from Paris – to help him study technical details like the newly emerging density of traffic and the car. These phenomena were initially completely unintelligible to him as a painter, and he first had to overcome his preliminary "timidity": "It is a peculiar activity of the brain which concentrates on the object to be painted purely from the standpoint of the eye, that is, of feeling, but not that of understanding." (Carl Schapira, cited in Hermann A. Schlögl, Ury und die moderne Technik, in: exhib. cat., Lesser Ury, Zauber des Lichts, Berlin 1995, p. 51).*



## CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

### 31 WEG IM WEIMARER PARK

Um 1890

Öl auf Leinwand. 76 x 91 cm. Gerahmt.  
Unten rechts rotbraun signiert 'Rohlfs'.

Nicht bei Vogt/Köcke

Mit einer Expertise von Paul Vogt, Essen,  
vom 22. März 1994

*Oil on canvas. 76 x 91 cm. Framed. Signed  
'Rohlfs' in red brown lower right.*

*Not recorded by Vogt/Köcke*

*With a certificate by Paul Vogt, Essen, dated  
22 March 1994*

Provenienz *Provenance*

Lepke, Berlin, Auktion Nr. 1478, 1907,  
Los 195 („Im Park“); Hauswedell & Nolte,  
Auktion 13. Juni 2014, Los 32; Privatbesitz  
Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

München/Wuppertal 1996 (Hypo-Kunst-  
halle/Von der Heydt-Museum), Christian  
Rohlfs, Kat. Nr. 19 mit ganzs. Farbabb.;  
Weimar (Klassik Stiftung, Schloßmuseum),  
private Dauerleihgabe 2012-2013

€ 50 000 – 70 000,–

Der „Weg im Weimarer Park“ ist ganz dem Licht und seiner Wirkung auf die gegenständliche Welt verpflichtet. Die formale Struktur der Landschaft löst sich auf in der intensiven, dominierenden Helligkeit eines sonnigen Frühlingstages. Der Weg und die Wiesenflächen, das zarte Laub der Bäume und der Himmel verschmelzen zu einer flirrenden Einheit aus gelblich abgetöntem Weiß, silbrigem Graublau und Goldgelb. Die Beschränkung der Farbpalette auf diese metallisch anmutenden Töne wird ergänzt durch wenige rote und rotbraune Akzente, die die spröden Strukturen von Baumstämmen und Astwerk formen und Details der drei Spaziergänger hervorheben.

Rohlfs konzentrierte sich ab 1883 thematisch auf Landschaftssujets, gemalt in der freien Natur. Natureindrücke wie Spiegelungen und Lichtreflexe, aber auch die Darstellung der Stofflichkeit faszinierten ihn sehr, das ungeordnete, absichtslose Moment in der Natur war dabei für ihn ausschlaggebend. Obwohl er spätestens 1890, dem Entstehungsjahr unseres Werkes, die französischen Impressionisten aus eigener Anschauung kannte, als mehrere Werke von Claude Monet in Weimar ausgestellt wurden, übernahm er nicht deren Arbeitsweise.

*“Weg im Weimarer Park” is entirely dedicated to light and its effect on the objective world. The formal structure of the landscape dissolves in the intense and dominating brightness of a sunny spring day. The path and the fields of grass as well as the delicate foliage of the trees and the sky merge into a shimmering unity made up of yellowish tints of white, a silvery grey-blue and a golden yellow. The limitation of the painter’s palette to these almost metallic tones is supplemented by a few red and reddish-brown accents which form the cracked textures of the tree trunks and branches and bring out details in the three strolling figures.*

*In terms of subject matter, from 1883, Rohlfs concentrated on landscape motifs painted in the open air. He was very much fascinated by impressions of nature, such as reflections and reflected light, but also the depiction of materiality, and the disordered, intention-free aspect of nature was decisive for him in this context. Although he knew the work of the French Impressionists first hand from at least 1890 – the year when our work was created and when a number of works by Claude Monet were exhibited in Weimar – he did not adopt their way of painting.*



## CARL ANDRE

Quincy/Massachusetts 1935

### 32 BEND SMITHSON (THE OLD RATTLER) 1997

48-teilige Arbeit: je Stahl. Dreiecke je  
10 x 10 x 14,5 x 0,3 cm. Quadrat 10 x 10 x 0,3 cm.  
Gesamtmaß 350,5 x 7,5 x 0,3 cm. Mit Installa-  
tionszeichnung (gerollt). – Mit Atelier- und  
leichten Altersspuren.

Mit beiliegendem Zertifikat des Künstlers.

*48-part work: each steel. Triangle each  
10 x 10 x 14.5 x 0.3 cm. Square 10 x 10 x 0.3 cm.  
Overall size 350.5 x 7.5 x 0.3 cm. With installa-  
tion drawing, rolled. – Traces of studio and  
minor traces of age.*

*Accompanied by a certificate from the artist.*

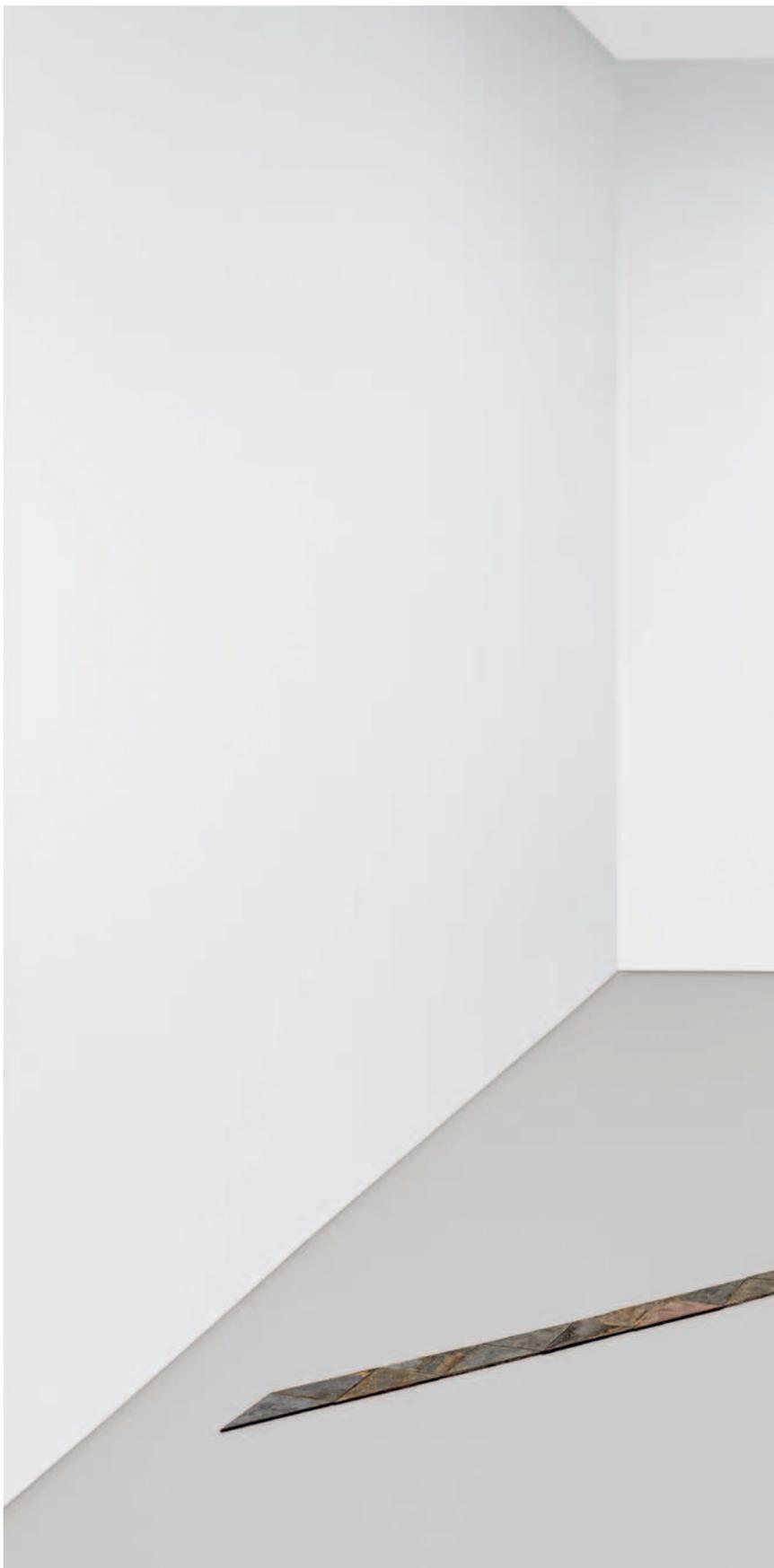
Provenienz *Provenance*

ACE Gallery, Los Angeles (2005); Bonhams,  
London, 17.10.2014, Lot 5; Privatsammlung,  
Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Los Angeles 1997 (ACE Gallery), Carl Andre

€ 45 000 – 50 000,–





# ANDREAS GURSKY

Leipzig 1955

## R33 HEIDELBERG OST 1993

C-Print auf Plexiglas. 130,5 x 165,4 cm (169 x 204,5 cm Rahmenmaß). Rückseitig mit Künstleretikett, dort mit Kugelschreiber signiert, datiert, betitelt und nummeriert. Exemplar A.P. 1 neben einer Auflage von 4 Exemplaren (+ 2 A.P.). – Unter Glas gerahmt.

Gegenüber den anderen Abzügen der Edition ist das Motiv bei diesem Artist Proof spiegelverkehrt geprintet. Er hat damit den Charakter eines Unikats.

*Chromogenic print on plexiglass.  
130.5 x 165.4 cm (169 x 204.5 cm frame).  
Signed, dated, titled and editioned in ballpoint pen on an artist's label affixed to the reverse of the mount. A.P. 1 aside from an edition of 4 (+ 2 A.P.). – Framed under glass.*

*In contrast to the other prints in this edition, the motif of this artist proof has been printed mirrored. It therefore has the character of a unique work.*

Provenienz *Provenance*

Deutsche Unternehmenssammlung

Literatur *Literature*

Zdenek Felix (Hg.), Andreas Gursky. Fotografien 1984-1993, Ausst.kat. Deichtorhallen Hamburg u.a., München u.a. 1994, S. 72 mit Abb. (gespiegelt)

€ 100 000 – 120 000,–

„Ausnahmslos alle Fotografien von Andreas Gursky vermitteln eine Ahnung von Glück. Als hätte der Künstler sämtliche Positionen vorausgesehen, die dann von Menschen, Dingen, Strukturen, Farben eingenommen wurden. Diese Simultaneität der Verhältnisse, Zeitverläufe, Bewusstseinslagen in einem Raum hat utopischen Charakter, weil damit die Möglichkeit gesellschaftlicher Synthese veranschaulicht wird. Gegen den Verdacht puren Fingerglücks spricht die Stetigkeit, mit der sich diese Dinge in Gurskys Fotografien ereignen. Und darin liegt das aktivische und auch den Betrachter bewegende Moment der Arbeiten: dass die Annäherung von Kunst und Wirklichkeit bis hierher gelungen ist und die Kunst dabei eine entkrampfende, führende Rolle übernommen hat.

Diese zweigleisige Bewegung definiert Andreas Gurskys Arbeitsweise: Er reist den Bildern hinterher und bringt sie zum Entgegenkommen, zur Entsprechung mit seiner Vision. Ein Foto wie das vom Sternenhimmel über dem nächtlichen Heidelberg ('Heidelberg Ost', 1993) scheint exotischer Gegend und dem Arsenal der Romantik entnommen, ist aber ein Schauspiel von abstrakter Klarheit. Anteile des glücklichen Fundes sind zweifellos dabei, wesentlicher aber ist die Fähigkeit formaler Antizipation, der 'fiktiven Konstruktion', wie Andreas Gursky es nennt. Sich dieser Elemente des Fiktiven im Wirklichen zu bedienen, ohne die Rückkopplung ans Reale preiszugeben, und dabei ästhetisch eigenständige Resultate zu erzielen – das kennzeichnet Gurskys formales Vermögen und künstlerische Moral.“ (zit. nach Rudolf Schmitz: Weder Mordfall noch Taufe. Andreas Gurskys angstfreier Blick aufs Ganze, in: Zdenek Felix (Hg.), a.a.O., S. 13).

*“Without exception, all of Andreas Gursky's photographs convey a sense of happiness. As if the artist has foreseen all positions that were then occupied by people, things, structures, colours. This simultaneity of conditions, progressions of time, states of consciousness in a space has a utopian character because it illustrates the possibility of social synthesis. What speaks in opposition to the suspicion of the pure joy of discovery is the consistency with which these things occur in Gursky's photography. And therein lies the deferred and also the viewer's moving moment in the works: that the convergence of art and reality has so far succeeded, and that art has taken on a loosening, leading role.*

*This two-track movement defines Andreas Gursky's working method: He travels after the pictures and brings them to concession, to meet his vision. A photograph like the one of the starry skies over a nocturnal Heidelberg ('Heidelberg Ost', 1993) seems to be taken from exotic surroundings and the arsenal of Romanticism, but is a spectacle of abstract clarity. Parts of the happy finding are undoubtedly there, but what is more important is the capacity for formal anticipation, the 'fictive construction' as Andreas Gursky calls it. To make use of these elements of the fictive in reality, without disclosing the feedback to the real, and to achieve aesthetically independent results in the process – this characterizes Gursky's formal capacity and artistic morality.” (quoted from Rudolf Schmitz: Weder Mordfall noch Taufe. Andreas Gurskys angstfreier Blick aufs Ganze, in: Zdenek Felix (ed.), *ibid.*, p. 13).*



## **SOL LEWITT**

Hartford/Connecticut 1928 – 2007 New York

### **N34 OHNE TITEL (VERTICAL BANDS OF COLOR) 1991**

Gouache auf Karton. 37,5 x 56,5 cm. Unter  
Glas gerahmt. Signiert und datiert 'S.LeWitt  
91'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

*Gouache on card. 37.5 x 56.5 cm. Framed  
under glass. Signed and dated 'S.LeWitt 91'. –  
Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie am See, Zug (1995); Privatsamm-  
lung, Schweiz

€ 18 000 – 22 000,-



## TURI SIMETI

Alcamo/Sizilien 1929

### 35 OHNE TITEL

1979

Diptychon: jeweils Acryl auf reliefierter Leinwand. Jeweils 170 x 90 cm. Rückseitig auf dem Keilrahmen jeweils signiert und datiert 'Simeti 79' sowie mit Richtungspfeil. – Mit leichten Altersspuren.

*Diptych: each acrylic on shaped canvas. Each 170 x 90 cm. Each signed and dated 'Simeti 79' verso on stretcher and with directional arrow. – Minor traces of age.*

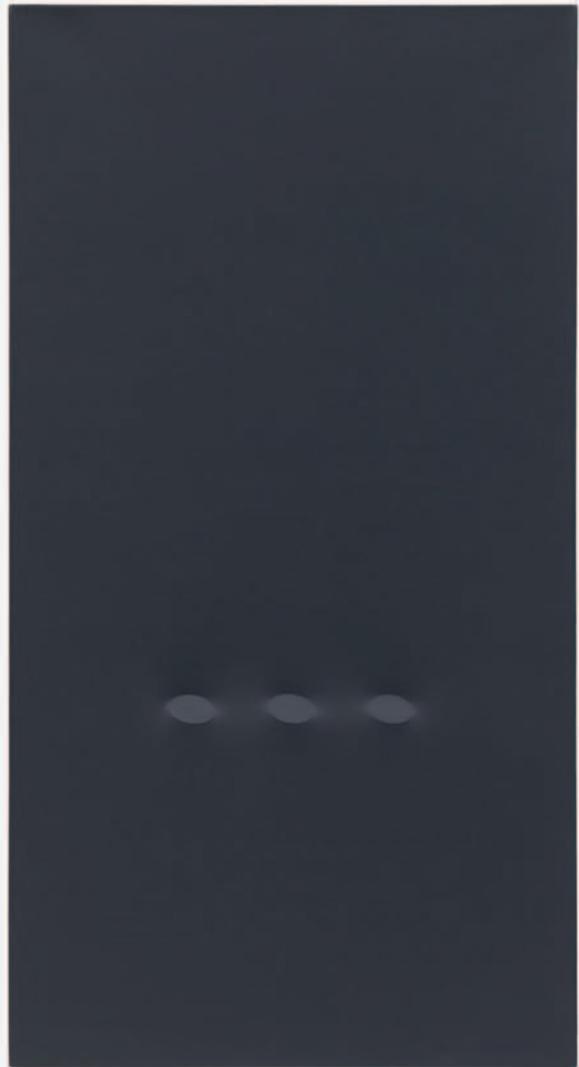
Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen;

Lempertz, Köln, 29.05.2008, Lot 759;

Privatsammlung, Schweiz

€ 40 000 – 45 000,-



## HEINZ MACK

Lollar 1931

### 36 OHNE TITEL

2004

Aluminiumgitter auf Aluminium auf Holz.  
In Plexiglaskasten 66 x 35 x 5,5 cm. Signiert  
und datiert 'mack 4'. Rückseitig auf dem  
Holz signiert und datiert 'mack 4' sowie mit  
Richtungspfeil. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit wird in das in Vor-  
bereitung befindliche Werkverzeichnis der  
Skulpturen 2003-2018, Atelier Heinz Mack,  
Mönchengladbach, aufgenommen.

*Aluminium mesh on aluminium on wood.  
In Plexiglas case 66 x 35 x 5.5 cm. Signed  
and dated 'mack 4'. Signed and dated 'mack 4'  
verso on wood and with directional arrow. –  
Minor traces of age.*

*The present work will be included in the  
forthcoming catalogue raisonné of the sculp-  
tures 2003-2018 compiled by Atelier Heinz  
Mack, Mönchengladbach.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler (2004), Privatsamm-  
lung, Hamburg

€ 20 000 – 30 000,–



## HEINZ MACK

Lollar 1931

### 37 ENERGIE DER FARBE 2002

Acryl auf Leinwand. 134 x 100 cm. Gerahmt.  
Signiert und datiert 'mack 02'. Rückseitig auf  
der Leinwand signiert, datiert und betitelt  
'mack 02 „Energie der Farbe“'. – Mit gering-  
fügigen Altersspuren.

*Acrylic on canvas. 134 x 100 cm. Framed.  
Signed and dated 'mack 02'. Signed, dated and  
titled 'mack 02 "Energie der Farbe"' verso on  
canvas. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatbesitz,  
Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,-



## HEINZ MACK

Lollar 1931

### 38 LICHTFELDER (CHROMATISCHE KONSTELLATION) 1992

Acryl auf Leinwand. 160 x 200 cm. Gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert und  
datiert 'mack 92' sowie auf dem Keilrahmen  
signiert, datiert und betitelt 'mack 92  
„LICHT-FELDER“: – Mit geringfügigen Alters-  
spuren.

Wir danken Ute Mack vom Atelier Mack,  
Mönchengladbach, für hilfreiche Auskünfte.

*Acrylic on canvas. 160 x 200 cm. Framed.  
Signed and dated 'mack 92' verso on canvas  
as well as signed, dated and titled 'mack 92  
"LICHT-FELDER"' on stretcher. – Minor traces  
of age.*

*We would like to thank Ute Mack from Atelier  
Mack, Mönchengladbach, for helpful infor-  
mation.*

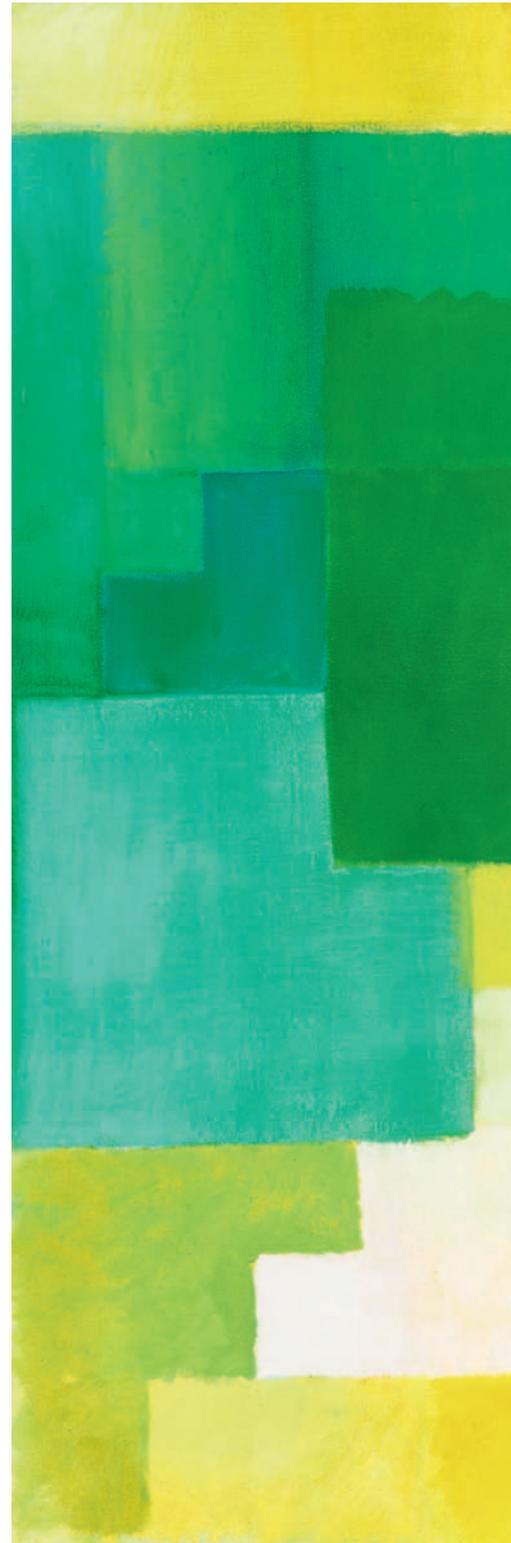
Provenienz *Provenance*

Galerie Neher, Essen (mit rückseitigem  
Aufkleber); Privatsammlung, Nordrhein-  
Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Essen 1995/1996 (Galerie Neher),  
Heinz Mack, Mediterrane Zeit, Bilder und  
Skulpturen 1994-1995, Ausst.Kat. S.83  
mit Farbabb.

€ 40 000 – 50 000,-





## JEAN MICHEL ATLAN

Constantine/Algier 1913 – 1960 Paris

### 39 OHNE TITEL 1958

Öl auf Leinwand. 73 x 116 cm. Gerahmt.  
Unten rechts schwarz signiert und datiert  
'Atlan 58'. – In den weißen pastosen Partien  
mit unauffälligem Craquelé.

Polieri 664

*Oil on canvas. 73 x 116 cm. Framed. Signed  
and dated 'Atlan 58' in black lower right. –  
Inconspicuous craquelure in the pastose  
white areas.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung; Loudmer, Paris, Auktion  
20.6.1985, Lot XV.; Privatsammlung; Galerie  
Sander, Darmstadt (mit Keilrahmenauf-  
kleber); Privatsammlung Hessen

Literatur *Literature*

French Studies Contemporary Art, USA,  
Yale University 1958 (nach den Angaben bei  
Polieri)

€ 40 000 – 60 000,–

„With me it's rhythm, not superficial line rhythm, but the rhythm that creates forms, a rhythm that encounters coloured matter in a field of contradiction and resistance. (...) My work: perseverance, the invention of forms arising from more and more liberated rhythms but which nonetheless take place in an area of very articulate architecture.“ (Atlan, zit. nach: Jacques Polieri, Atlan. Catalogue Raisonne of the complete works, Paris 1996, S. 641).

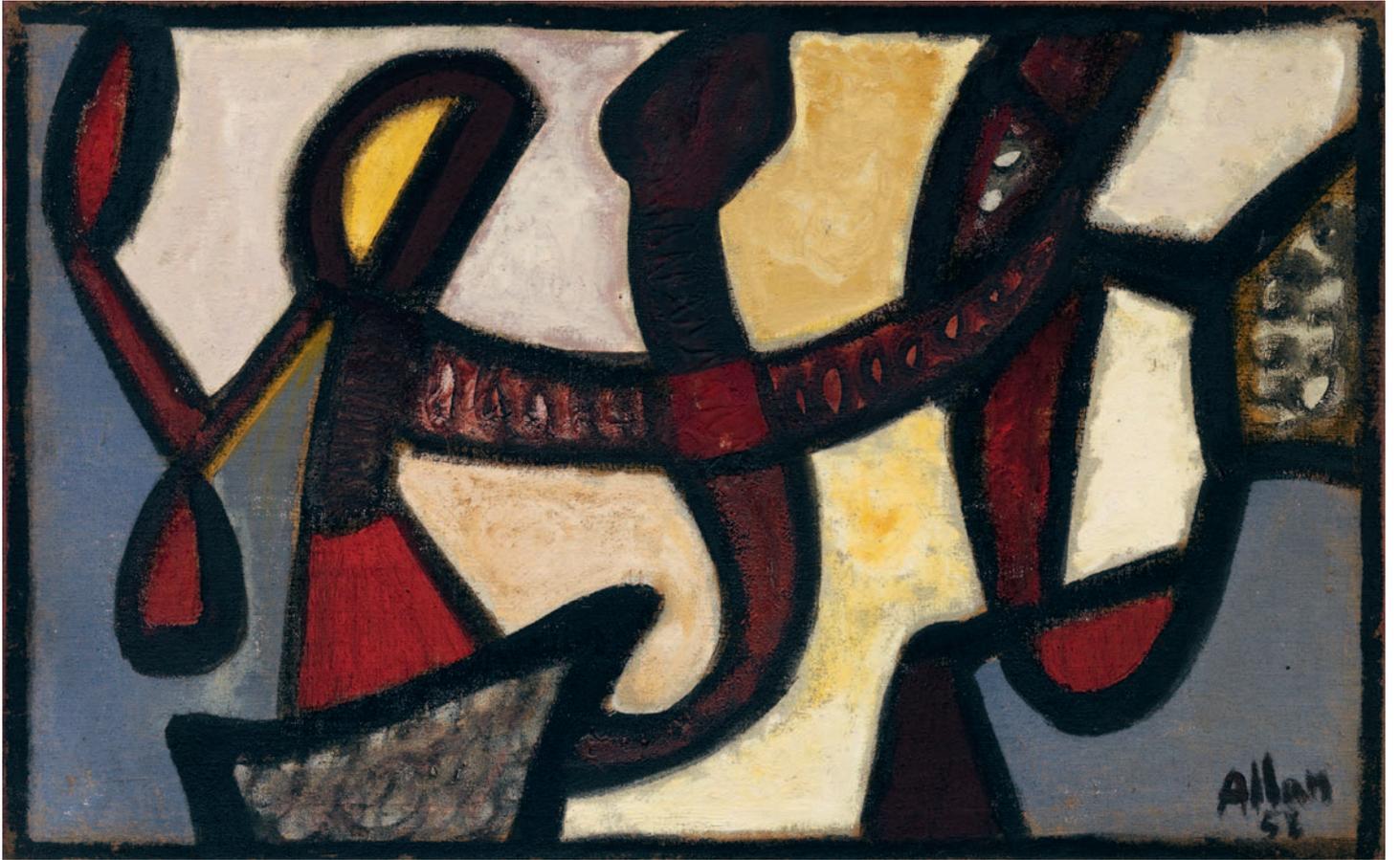
In den ausgehenden 1950er Jahren, nach dem erzielten internationalen Durchbruch und der Anerkennung seiner spezifischen Leistung und seines individuellen Beitrages zur Entwicklung abstrakter Malerei in Frankreich, mehrten sich dennoch kurz vor seinem frühen Tod mit 47 Jahren die abgrenzenden Statements des Künstlers. Er suchte damit einer direkten Vereinnahmung durch allzu modische Begrifflichkeiten des damals heiß laufenden Kunstbetriebes und der „Ecole de Paris“ zu begegnen. Atlan, algerischer Abstammung, sah sich selbst verwurzelt mit der Kunst Afrikas, er fühlte sich der fernen Kunst der Assyrer und Etrusker eher verwandt und bezeichnete sich letztendlich selbst als einen „Schamanen“, dessen Kunst Wildheit, Magie, energetische Fülle und Urgewalten quasi umfasste.

1958 hatte Atlan sich aufs Land zurückgezogen und arbeitete in seinem neuen Atelier zuweilen auf mehreren Leinwänden gleichzeitig, die sich zu impulsiv bewegten Diptychen und Triptychen fügten. Seine Malerei gewann aus dem Format und der sich verspannenden Binnenstruktur, aus dem Antagonismus von Linie und Fläche, von Grund und Figur ihre Beweglichkeit, wobei in seinen besten Gemälden seine individuellen Farbgründe und seine schwarzen Zeichen auf der Bildfläche in einen wie verzauberten räumlichen Dialog treten. Es sind jedoch weniger harmonische, sondern disruptive wie kraftvolle Elemente und Bewegungen, die seinen Ausdruck leiten.

*“With me it's rhythm, not superficial line rhythm, but the rhythm that creates forms, a rhythm that encounters coloured matter in a field of contradiction and resistance. [...] My work: perseverance, the invention of forms arising from more and more liberated rhythms but which nonetheless take place in an area of very articulate architecture.” (Atlan, cited in: Jacques Polieri, Atlan. Catalogue Raisonne of the complete works, Paris 1996, p. 641).*

*In the final years of the 1950s – after he had achieved his international breakthrough as well as recognition for his specific accomplishment and his individual contribution to the development of abstract painting in France – the artist nonetheless began to make an increasing number of statements shortly before his early death, at the age of 47, in which he sought to set his work apart and counter its direct assimilation through the all too fashionable concepts of the then-thriving art business and the “Ecole de Paris”. Atlan was of Algerian descent and saw himself as rooted in the art of Africa; he felt a closer kinship with the remote art of the Assyrians and Etruscans and finally referred to himself as a “shaman” whose art was, so to speak, comprised of wildness, magic, energetic abundance and primal forces.*

*In 1958 Atlan had withdrawn to the country and was sometimes working simultaneously on multiple canvasses in his new studio: these then merged into impulsively dynamic diptychs and triptychs. His painting drew its dynamism from its format and the tautening of its internal structure, from the antagonism between line and shape, ground and figure – in his best pictures, his individual colour backgrounds and his black symbols on the picture plane enter into a seemingly enchanted spatial dialogue. However, it is not so much harmonious as disruptive and vigorous elements and movements which guide his expression.*



## SERGE POLIAKOFF

Moskau 1900 – 1969 Paris

### 40 COMPOSITION AUX TRAITS 1952

Gouache auf Büttenpapier. 48 x 64 cm. Darstellung 43,5 x 59,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit schwarzer Kreide signiert 'SERGE POLIAKOFF'. – Farbfrisch erhalten, das Papier leicht gebräunt. Mit Reißnagellöchern in den Ecken. Das Motiv linear mit schwarzer Kreide umrissen.

A. Poliakoff 52-52

In den Archives Serge Poliakoff, Paris, registriert unter der Nr. 852027

*Gouache on laid paper. 48 x 64 cm. Image dimensions 43.5 x 59.5 cm. Framed under glass. Signed 'SERGE POLIAKOFF' in black chalk lower left. – Vibrant colours, the paper slightly browned. With drawing pin holes in the corners. The motif rectangularly outlined in black chalk. A. Poliakoff 52-52*

*Registered in the Archives Serge Poliakoff, Paris, under no. 852027*

Provenienz *Provenance*

Christie's New York, Auktion 19.2.1998, Lot 20; Galerie Sander, Darmstadt; Privatsammlung Hessen

€ 30 000 – 40 000,–

Um 1950 fand Serge Poliakoff zu seinem charakteristischen abstrakten Formenvokabular, welches er fortan in unendlich reicher Vielfalt zu immer neuen bildlichen Aussagen weiterentwickeln sollte. In seinen Kompositionen ist teils noch ein Zusammenspiel von Flächen und Linien präsent, während sein späteres Werk meist nur noch mit Flächenformen arbeitet. Die hier angebotene Arbeit von 1952 ist Teil einer größeren Werkserie unter dem Titel „Composition aux traits“, in der die Linie eine prominente Position einnimmt. Der Bildhintergrund ist in vier ähnlich große Farbfelder eingeteilt: Dunkelgrün, Hellblau, Rot und bräunliches Gelb, wobei die gelbe und hellblaue Fläche etwas in die angrenzenden Felder übergreift. Auf dieser Basis gruppieren sich mehrere unregelmäßig geformte hell- und dunkelrote, dunkelgrüne und hellblaue Flächen sowie ein reduziertes Netz aus dunkelroten Linien, das an wenigen Stellen mit den Abgrenzungen der Flächen kongruent ist, zumeist aber davon frei verläuft. Diese ausgewogene Komposition aus Komplementärkontrasten spielt mit der Wahrnehmung unterschiedlicher Ebenen. Hinter-, Mittel- und Vordergrund, Flächen und Linien durchdringen, überlagern und überschneiden sich und sind nie eindeutig voneinander unterscheidbar. Der lockere, teils durchlässige Farbauftrag, der zuweilen den transparenten, rötlichen Untergrund sichtbar werden lässt, kontrastiert mit den scharfkantigen Abgrenzungen der Formen gegeneinander.

*Around 1950 Serge Poliakoff found his way to his characteristic abstract formal vocabulary, which he would subsequently continue to develop into an infinitely abundant variety of ever new pictorial statements. An interplay of shapes and lines was sometimes still present in his compositions, while his later oeuvre usually works only with two-dimensional forms. The 1952 work offered here is part of a larger series known by the title "Composition aux traits", in which line occupies an important position.*

*The picture's background is divided up into four fields of colour of similar size: dark green, light blue, red and brownish yellow, with the yellow and light blue areas extending slightly into the neighbouring fields. Grouped on top of this base are a number of irregularly shaped light and dark red, dark green and light blue fields as well as a reduced network of dark red lines which are congruent with the boundaries of these shapes in a few places, but mostly run their course free of them. This balanced composition made up of complementary contrasts plays with our perception of different levels. Background, middle ground and foreground as well as planes and lines interpenetrate, overlap and intersect one another and can never be unambiguously distinguished from each other. The loose, sometimes translucent application of the paint, which occasionally allows the transparent reddish underlying ground to become visible, contrasts with the sharp-edged boundaries of the forms.*



## RUPPRECHT GEIGER

1908 – München – 2009

41 424/65  
1965

Öl auf Leinwand. 137 x 147 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Geiger 65'. Rückseitig auf dem Keilrahmen mit Werknummer „424/65“ sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit Atelierspuren und den für Rupprecht Geiger typischen Frühschwundrissen.

Rupprecht Geiger-Gesellschaft, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Hg.), Rupprecht Geiger, Werkverzeichnis 1942-2002, München 2003, WVZ-Nr. 405 (Werkverzeichnis von Pia Dornacher und Julia Geiger)

*Oil on canvas. 137 x 147 cm. Framed. Signed and dated 'Geiger 65' verso on canvas. Work number "424/65" verso on stretcher, with directional arrow and information. – Traces of studio and craquelure typical of works by Rupprecht Geiger.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1967 (Städtische Kunsthalle), Rupprecht Geiger, Malerei, Graphitzzeichnungen, Ausst.Kat.Nr.27, S.26 mit Farbabb.  
Hannover 1967 (Kestnergesellschaft), Rupprecht Geiger, Ausst.Kat.Nr. 28, S.45 mit Farbabb. (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 50 000 – 60 000,-

„Man muss der Farbe helfen“, so der Farbmaler des 20. Jahrhunderts Rupprecht Geiger. Dieses für sein Werk grundlegende Manifest realisiert Geiger in den 1960er Jahren durch eine besondere Maltechnik, mit der er wie bei diesem Gemälde mit einem nahezu pastosen, im weiteren Sinn nicht „gemalten“, eher getupften Auftrag eine feine, flache materielle Struktur erzeugt. In Geigers Bild-Oberflächen lassen sich so Landschaften assoziieren, spitz modulierte Hügel wechseln mit Tälern; das Licht bricht sich in dem schuppigen, matten Farb-Gefüge und intensiviert den Ton der Farbe in ihren Brechungen zu Kraftfeldern. So entwickelt Geiger seine Malerei wie Bildarchitekturen aus Farbe und Licht, mit einem Oben und einem Unten. Nicht nur hierin unterscheiden sich Geigers Arbeiten damals von der glatten wie geschlossen monochromen Malerei eines Ellsworth Kelly, Barnett Newman oder Ad Reinhard. Und tatsächlich kreierte Geiger mit der Horizontalen und den beiden konkurrierenden Farbfeldern einen imaginären Raum und unterstützt in der Gleichmäßigkeit des Auftrages dessen Schwingung. Aber „wie sieht Farbe wirklich aus?“ Diese Frage stellt sich Geiger eingangs in der 1975 erschienenen Anthologie zu seinen theoretischen Überlegungen und beantwortet sie sogleich selbst: „Farbe kann nicht richtig gesehen werden, wenn wir sie anschauen ist sie oft nur ein Symbol für eine Stimmung, vermittelte Illusion. Um Farbe wirklich zu sehen muss man die Augen schließen und an sie denken.“ (Rupprecht Geiger, Farbe ist Element, Düsseldorf 1975, o.S.). Die Bilder Geigers wenden sich mehr und mehr ins Absolute, gewinnen an direkter Körperlichkeit und erweitern den theoretischen Ansatz. Die luminöse Kraft der Farben verstärkt Geiger in tonalen Abstufungen, eine Nuance von Orange und Rosa im zarten Verlauf unterstützt hier das Rot in einem imaginären Violett in ungebrochener wie einzigartiger Signifikanz, im kräftigen Kontrast zu einem gebrochenen Weiß. Den hohen Anspruch Geigers an die magische Wirkung der Farben hat sich der Künstler mit diesem Bild grandios erfüllt.

*The colour needs to be helped said the 20th century colour painter Rupprecht Geiger. In the 1960s, Geiger realised this manifesto, which is fundamental to his work by means of a special painting technique with which, as in this painting, he created a fine, flat material structure with an almost pasty, in the broader sense not 'painted', but dabbed application. One could find associations to landscapes in the surfaces of Geiger's paintings; pointed modulated hills alternate with valleys; the light refracts in the scaly, matt paint structure and intensifies the tone of the colour in its refractions into force fields. Thus, Geiger develops his painting similarly to pictorial architecture consisting of colour and light and including a top and bottom. This was not the only difference between Geiger's works and the smooth and closed monochrome paintings of Ellsworth Kelly, Barnett Newman, and Ad Reinhard. Geiger does in fact create an imaginary space with the horizontal and the two competing colour fields and sustains its resonance in the uniformity of the colour application. But "what does colour actually look like?" At the beginning of the anthology published in 1975, Geiger asks himself this question with regard to his theoretical considerations and immediately answers it himself: 'Colour cannot really be seen; when we look at it, it is often merely a symbol of a mood, a conveyed illusion. To actually see colour, one has to close one's eyes and contemplate it.' (Rupprecht Geiger, Farbe ist Element, Dusseldorf 1975, unpag.). Geiger's pictures transform themselves more and more into the absolute; they gain in direct corporeality, and expand the theoretical approach. Geiger intensifies the luminous power of colours in tonal graduations; a nuance of orange and pink in the delicate gradient supports the red in an imaginary violet in unbroken and unique significance, and in strong contrast to a broken white. Geiger's high demands on the magical effect of colours have been splendidly fulfilled with this painting.*



# GÜNTER FRUHTRUNK

1923 – München – 1982

## 42 ERREGENDES UND GRAU

1974

Acryl auf Leinwand auf Holz. 38 x 47 cm.  
Gerahmt. Rückseitig auf dem Holz monogrammiert, datiert und betitelt "ERREGENDES U. GRAU" 1974 Erregendes u. Grau FtK' sowie mit Maßangaben. – Mit leichten Altersspuren.

Günter Fruhtrunk Gesellschaft (Hg.), Günter Fruhtrunk, Werkverzeichnis der Bilder, Berlin 2018, WVZ-Nr. 735 (Werkverzeichnis von Silke Reiter) (mit abweichender Datierung und Abb. spiegelverkehrt)

Wir danken Walter Storms, München, für die Bestätigung der Authentizität der vorliegenden Arbeit.

*Acrylic on canvas on wood. 38 x 47 cm.  
Framed. Monogrammed, dated and titled "ERREGENDES U. GRAU" 1974 Erregendes u. Grau FtK' verso on wood and with measurements. – Minor traces of age.*

*We would like to thank Walter Storms, Munich, for confirming the authenticity of the present work.*

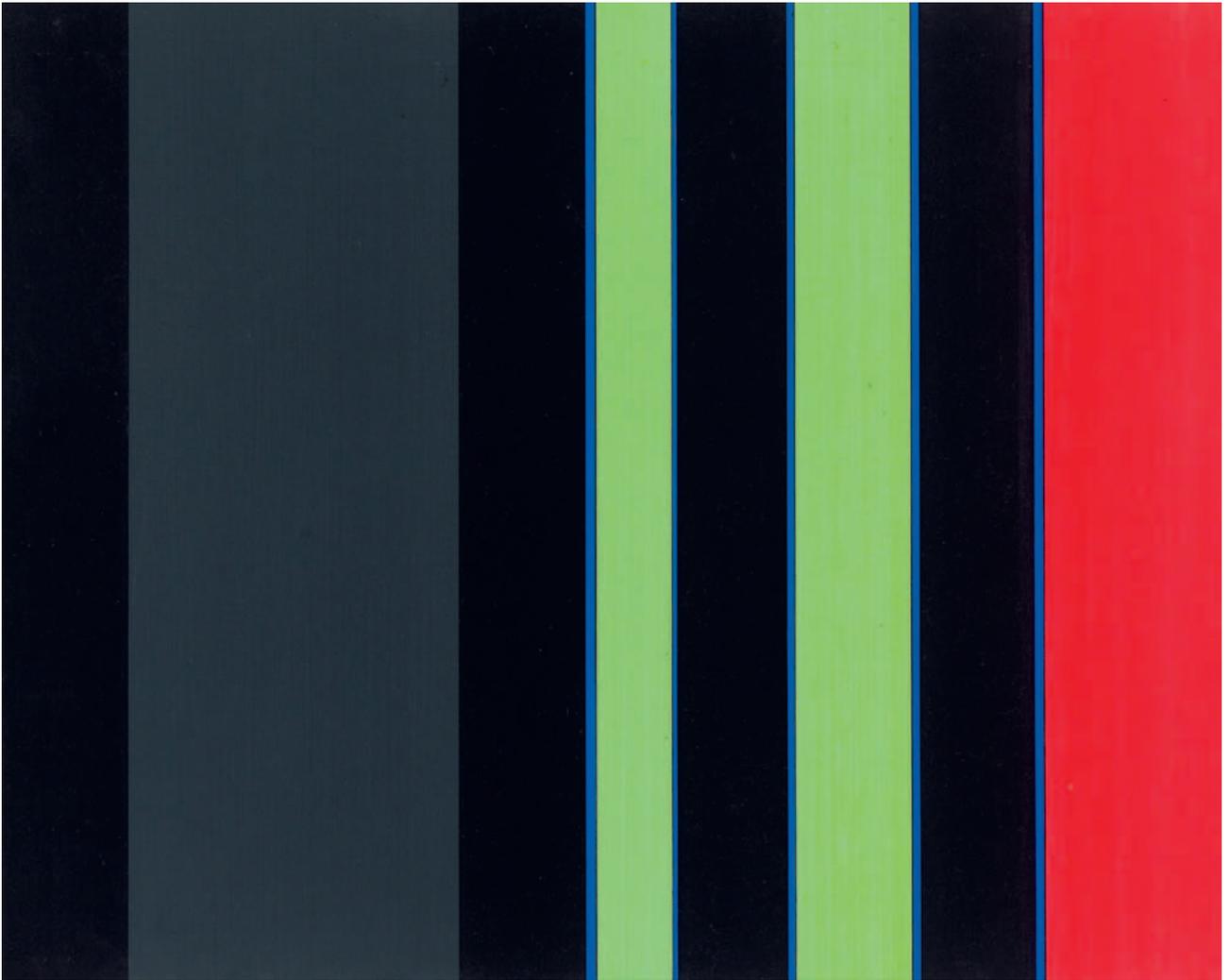
Provenienz *Provenance*

Lorenzelli Arte, Mailand; Privatbesitz, Heilbronn; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Mailand 1989 (Lorenzelli Arte), Günter Fruhtrunk, Ausst.Kat.Nr.65

€ 25 000 – 35 000,–



## GÜNTER FRUHTRUNK

1923 – München – 1982

### 43 GESTAUTE ENERGIE

UM 1965

Acryl und Kasein auf Holz. 48 x 47 cm.  
Rückseitig auf dem Holz monogrammiert  
und betitelt "GESTAUTE ENERGIE" FtK'. –  
Mit leichten Altersspuren.

Wir danken Walter Storms, München, für  
die Bestätigung der Authentizität der vor-  
liegenden Arbeit.

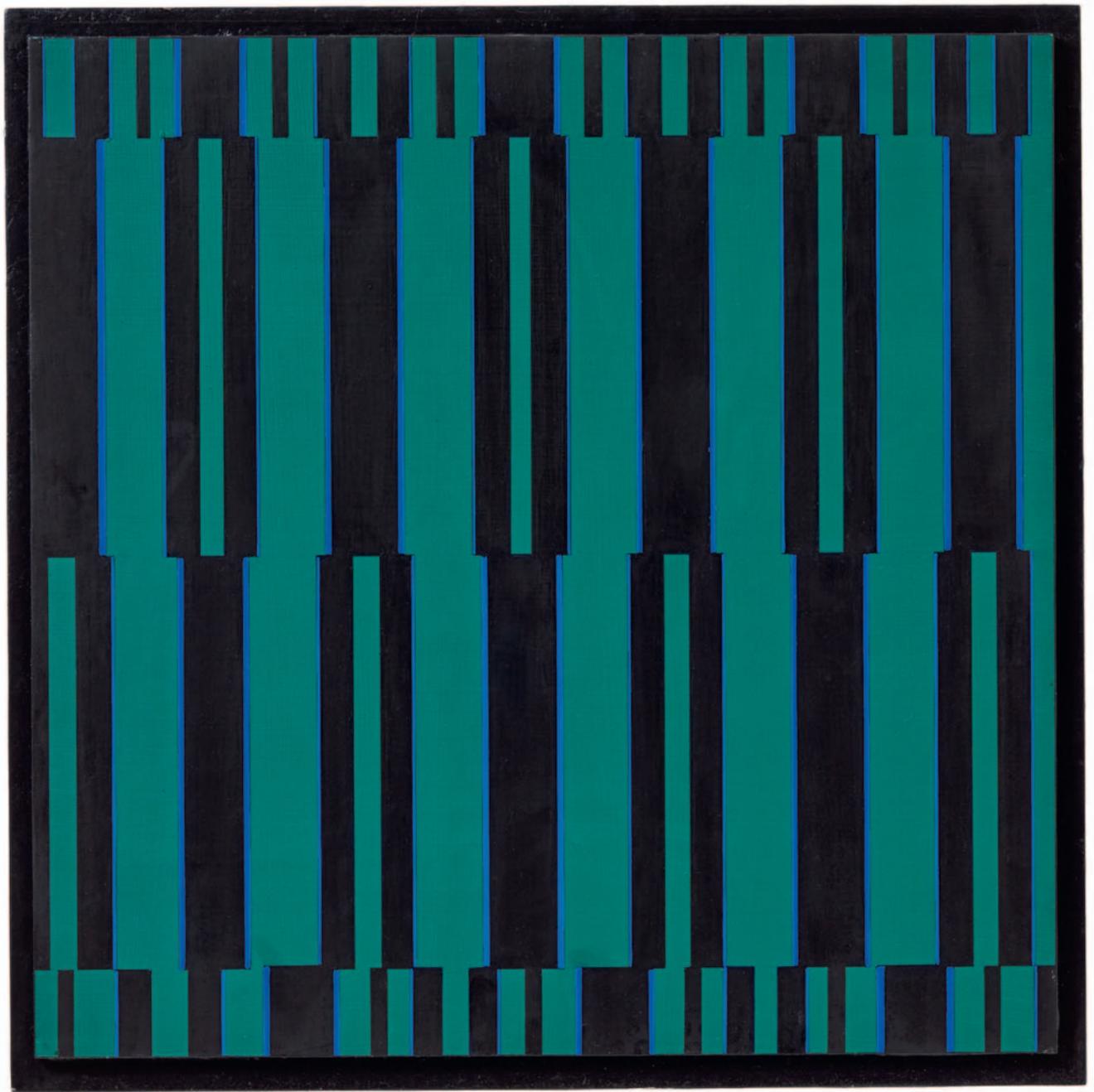
*Acrylic and casein on wood. 48 x 47 cm.  
Monogrammed and titled "GESTAUTE ENER-  
GIE" FtK' verso on wood. – Minor traces  
of age.*

*We would like to thank Walter Storms,  
Munich, for confirming the authenticity of the  
present work.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 30 000,–



## GÜNTHER UECKER

Wendorf/Mecklenburg 1930

### 44 AGGRESSIVE REIHUNG 1975

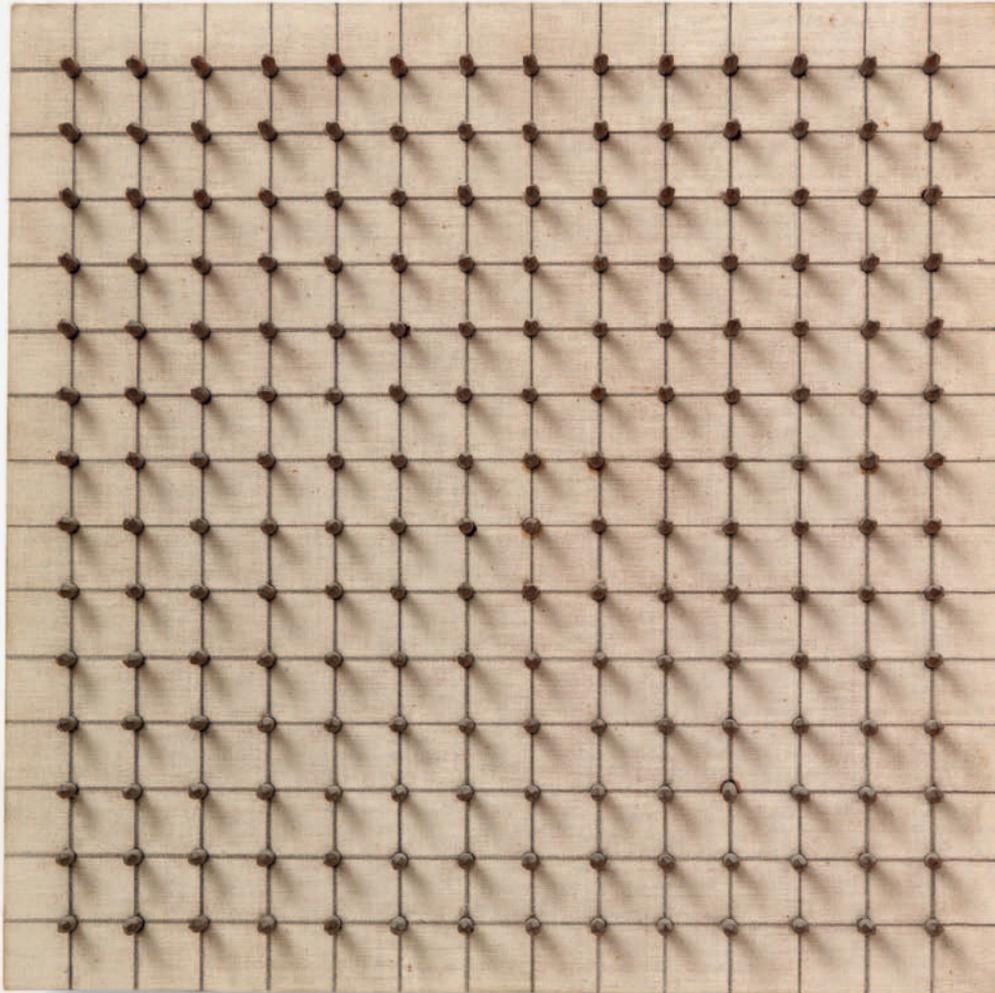
Nägel und Graphit auf Leinwand auf Holz.  
30 x 30 x 2 cm. Rückseitig auf dem Holz  
signiert, datiert und nummeriert. Exemplar  
9/30. In Original-Kartonbox, dort zusätzlich  
signiert und nummeriert. Edition Kunstring  
Folkwang, Essen (mit rückseitigem Stem-  
pel). – Mit leichten Altersspuren.

*Nails and graphite on canvas on wood.  
30 x 30 x 2 cm. Signed, dated and numbered  
verso on wood. Numbered 9/30. In original  
cardboard box, there additionally signed and  
numbered. Edition Kunstring Folkwang,  
Essen (stamp verso). – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Kunstring Folkwang, Essen (1975);  
Privatsammlung, Baden-Württemberg

€ 25 000 – 30 000,–



## ARISTIDE MAILLOL

1861 – Banyuls-sur-Mer – 1944

### N45 BAIGNEUSE SE COIFFANT (FEMME LES DEUX MAINS AUX CHEVEUX) 1905

Bronze. Höhe 38,1 cm. Rückseitig auf dem Sockel mit dem ligierten Monogramm 'AM' im Kreis. Ohne Gießerstempel. Eines der von 1909 bis in die 1930er Jahre von Florentin Godard exklusiv gegossenen Exemplare einer ungezählten (nicht limitierten) Auflage. Lebzzeitenguss. Edition Ambroise Vollard, Paris. – Mit schöner, bronzefarbener Patina, stellenweise heller aufgelichtet.

Mit einer Foto-Expertise von Ursel Berger, Berlin, vom 21. April 2020

*Bronze. Height 38.1 cm. Joined monogram 'AM' (in circle) on back of base. Without foundry mark. One of the pieces exclusively cast by Florentin Godard from 1909 till into the 1930s from an unnumbered (unlimited) edition. Life-time cast. Edition Ambroise Vollard, Paris. – With fine bronze-coloured patina, partially lightened.*

*With a photo-certificate by Ursel Berger, Berlin, dated 21 April 2020*

Provenienz Provenance

Ehemals Jacques O'Hana Gallery, London (1972, dort erworben); Britische Privatsammlung, Familiennachlass; Privatbesitz Kanada

€ 30 000 – 35 000,–



Maillols Akt der „Baigneuse se coiffant“ von 1905 ist eine stehende weibliche Figur mit erhobenen Händen in ihrem langen, gelösten Haar. Es fällt ihr schmal über den Rücken und erinnert hier motivisch an die berühmten Monumentalreliefs von Matisse „Nu de dos“ (I-IV, 1908-1930), zumal in der Neigung des Kopfes, der – aus der senkrechten Achse des Körpers verschoben – in die linke Armbeuge gebettet ist. Die geöffnete, spannungsvolle Bewegung innerhalb der geschlossenen Umrisse der nicht völlig gestreckten Gestalt entwickelt einen Anflug von Sensualismus und Drama, der den frühen Figurinen Maillols nicht eignet. Stofflich ist zudem der Kontrast von glatten und unruhigeren Oberflächen herausgearbeitet. Details der Form werden in diesem Exemplar besonders durch die Akzente einer differenzierten Patina betont.

Ambroise Vollard (1866-1939) richtete Aristide Maillol in seiner Galerie 1902 die erste Ausstellung aus, Edouard Vuillard hatte ihn auf die neuen plastischen Arbeiten des Freundes aufmerksam gemacht. Vollard wird Maillol zum frühen Mentor, er ist es auch, der wenig später die Bronzegüsse nach den Terrakotten anregt und initiiert, nicht zuletzt um Maillol finanziell erstmals wirksam zu unterstützen. Seine Galerie ist binnen weniger Jahre um 1900 zu einer wegweisenden, legendären Institution der Moderne mutiert, die von Künstlern, Kritikern, Sammlern, internationalen Museumsleuten, nicht zuletzt aus dem deutschen Kaiserreich, gezielt aufgesucht wird. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Vollard nicht nur die Vervielfältigung der Plastik Maillols verantwortete, sondern auch die Bronze-Editionen von Pierre Bonnard und des späten Auguste Renoir. Die Zusammenhänge verschränken sich, wenn 1908 Renoirs Porträt des Galeristen diesen mit einer Kleinplastik Maillols in Händen zeigt und der Maler selbst dem Bildhauer im Jahr zuvor, 1907, für eine Porträtbüste Modell gesessen hat.

*Maillol's 1905 nude "Baigneuse se coiffant" is a standing female figure with her hands raised into her long, loose hair. The hair falls down her back in a narrow tress that, as a motif, recalls Matisse's famous monumental reliefs "Nu de dos I-IV" (1908-1930), particularly in the tilt of the head, which has been shifted away from the vertical axis of the body and rests on the inside of her left elbow. The open and divergent movement within the closed contours of the figure, which is not entirely stretched out, develops a hint of sensuality and drama that is not characteristic of Maillol's early figurines. A contrast between smooth and more agitated surfaces has also been developed in terms of the material. Details of the form are particularly emphasised in this cast through the accents of a nuanced patina.*

*Ambroise Vollard (1866-1939) organised Aristide Maillol's first exhibition in his gallery in 1902: Edouard Vuillard had drawn his attention to his friend's new sculptures. Vollard became an early mentor to Maillol and he is also the one who, shortly thereafter, suggested and initiated the bronze casts after the terracottas - not least in order to effectively financially support Maillol for the first time. Within a few years, around 1900, his gallery had mutated into a pioneering and legendary institution of modern art deliberately sought out by artists, critics, collectors and international museum professionals - not least from Germany. In this context it should also be mentioned that Vollard was responsible not only for the reproduction of Maillol's sculptures, but also for the bronze editions of Pierre Bonnard and of Auguste Renoir's late work. These connections become intertwined in Renoir's 1908 portrait of the gallerist, which shows him with a statuette by Maillol in his hands, while the painter himself had sat for the sculptor for a portrait bust the year before, in 1907.*



## AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

### 46 BLUMENKASTEN MIT KAKTUS 1912

Öl auf Leinwand. 71,5 x 70,5 cm. Gerahmt. Rückseitig auf dem Keilrahmen mit schwarzer Kreide bezeichnet „Blumenkasten mit Kaktus 1912“ und auf der Leinwand mit schwarzem Pinsel „18“ [im Kreis] A. Macke Stilleben (Kaktus)“ sowie mit schwarzer Kreide „1912“ datiert. – Mit einzelnen kleinen Retuschen und feinem unauffälligen Craquelé.

Heiderich 379

*Oil on canvas. 71.5 x 70.5 cm. Framed. Verso inscribed "Blumenkasten mit Kaktus 1912" in black chalk on stretcher and on the canvas "18 [in circle] A. Macke Stilleben (Kaktus)" in black brush and dated "1912" in black chalk. – Singular minor retouches and fine inconspicuous craquelure.*

€ 220 000 – 250 000,–

#### Provenienz *Provenance*

Sammlung Günther Wagner, Pelikan-Werke, Hannover (1936); Privatsammlung Niedersachsen; Kunsthaus Lempertz, Auktion Moderne Kunst 26.5.1993, Lot 306; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; Privatsammlung Hessen

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Dresden 1913 (Galerie Ernst Arnold), o. Kat.; Berlin/Hamburg/Stuttgart/Jena 1914 (Galerie Der Sturm/Kunstsäle Bock&Sohn/Kunstverein Stuttgart/Kunstverein Jena), o. Kat.; Krefeld 1921; (Berlin 1934 (Galerie von der Heyde), Kat. Nr. 21 (mit Keilrahmenaufkleber, Nr. „19“); Hamburg 1935 (Kunstverein); Hannover 1935 (Kestner-Gesellschaft), August Macke, Kat. Nr. 26; Basel 1936 (Kunsthalle), Paula Modersohn-Becker, August Macke, Kat. Nr. 84, dort betitelt „Blumen am Fenster“ (mit Keilrahmenaufkleber, „No. 1092“)

#### Literatur *Literature*

Lothar Erdmann, August Macke, in: Kunst der Nation, 1. Nummer Oktober 1934, II. Jg., Nr. 19, mit Abb.; Gustav Vriesen, August Macke, Stuttgart 1953, Kat. Nr. 333; Gustav Vriesen, August Macke, Stuttgart 1957, Kat. Nr. 333, S. 326 mit Abb., S. 343 f.; Kunstpreisjahrbuch 1993, Bd. I, München 1993, S. 777 mit Abb.



## AUGUST MACKE

So lapidar das Motiv blühender Pflanzen in einem Blumenkasten erscheint, so hat August Macke ein fast lebensgroßes Format für seine Darstellung gewählt und damit ihre Bedeutung unterstrichen. Die diagonale Ausrichtung des Blumenkastens eröffnet dynamisch den Bildraum. Dem dramatisch anmutenden Gemenge von raumgreifenden Blättern und üppiger Blütenpracht ist gleichsam eine Bühne bereitet. Das Rot-Orange der Blüten und das Grün der Blätter stehen im Komplementärkontrast zueinander und evozieren eine Bewegung, die durch Schattenstreifen und Gardinenfalten zu einer Rhythmisierung des gesamten Bildmotivs beiträgt und die Objekte wie in zartem Klang schwingen lässt. Im Vergleich zu dem ein Jahr zuvor, 1911, entstandenen Gemälde „Blumen im Garten: Clivia und Pelargonien“, heute im Münchner Lenbachhaus, ist die Entwicklung von der eher naturalistischen zu einer abstrahierenden Naturwiedergabe evident (s. Vergleichsabb.). Das Gartenbild zeigt in dem 'All-over' einer zugewucherten Vegetation die wie zufällig abgestellten Töpfe mit wahrscheinlich denselben Pflanzen Clivia und Pelargonien, wohingegen der Bildraum unseres Werks – hier ist auch noch ein blühender Kaktus mit von der Partie – nach neuen künstlerischen Prinzipien strukturiert und dynamisiert ist.

1912 ist ein wichtiges Jahr für August Macke; der Maler engagiert sich in der Künstlergruppe 'Blauer Reiter' – mit Franz Marc ist er mittlerweile eng befreundet –, und er juriert die Kölner Sonderbundausstellung mit. Dort findet er aktuelle Kunstströmungen seiner Zeit gebündelt, Tendenzen, die er zu den auf seinen Parisreisen erfahrenen Anregungen für die eigene Malerei nutzen kann. Bernhard Koehler, den kunstinteressierten Onkel seiner Frau Elisabeth, kann er für den Ankauf verschiedener Arbeiten u.a. von Robert Delaunay begeistern. Delaunay lernt Macke 1912 auch persönlich in Paris kennen, woraus ein künstlerischer Austausch entsteht. Im Herbst besucht Macke eine Ausstellung futuristischer Malerei in Köln und setzt sich im Winter mit den Erfahrungen der vorausgegangenen Monate auseinander.

Im Frühjahr 1913 schreibt er an Koehler: „Die Natur muß in uns neu entstehen, wir erfahren sie neu von Kind an. Das Kunstwerk ist unsere Erfahrung, unser Staunen vom Maß der Dinge, das Rhythmische im Kunstwerk ist ein Gleichnis für das Rhythmische in der Natur selbst.“ (August Macke an Bernhard Koehler, 30.3.1913, zit. nach: Ausst. Kat. August Macke, Münster/Bonn/München 1987, S. 168).



August Macke, Blumen im Garten: Clivia und Pelargonien, 1911  
Öl/Leinwand 90 x 71,5 cm  
Aus: Ausst. Kat. August Macke, Münster/Bonn/München 1987, S. 236

As terse as this motif featuring blooming plants in a flower box appears, August Macke has selected an almost life-size format for his image and thus invested it with a correspondingly imposing significance. The diagonal orientation of the flower box dynamically opens up the pictorial space. The dramatic effect of the assorted leaves extending out into the space around them and the luxuriant splendour of the flowers is laid out as if on stage. The red-orange of the blooms and the green of the leaves stand in complementary contrast to one another, evoking a movement that contributes to the rhythmic quality of the picture's entire motif through the strips of shadow and the folds of the curtains and making the objects seem to resonate in a gentle tone. When compared with the painting "Blumen im Garten: Clivia und Pelargonien" – which was created the previous year, 1911, and is now to be found in Munich's Lenbachhaus – the development from a more naturalistic to a semi-abstract depiction of nature becomes evident (see comparative ill.). The garden picture presents the pots – which seem to have been laid down at random and probably contain the same plants, that is, natal lilies and geraniums – within the "all-over" of the extremely dense vegetation. By contrast, the pictorial space in our work, where the flowers have also been joined by a flowering cactus, is structured and dynamised according to new artistic principles.

The year 1912 was an important one for August Macke: the painter was actively involved in the artists' group "Der Blaue Reiter" – by now, he had already become close friends with Franz Marc – and he was on the jury of the Sonderbund exhibition in Cologne. There he found current developments in the art of his time gathered together: tendencies he was able to utilise for his own painting, in addition to the inspirations experienced during his journeys to Paris. He was able to instil his wife Elisabeth's uncle Bernhard Koehler, who had an interest in art, with enthusiasm for also purchasing various works by Robert Delaunay. Macke also met Delaunay in person in Paris in 1912, and an artistic dialogue grew out of this encounter. In the autumn Macke went to an exhibition of Futurist paintings in Cologne and, that winter, he began processing his experiences of the previous months.

In the spring of 1913 he wrote to Koehler: "Nature has to emerge anew within us, we experience it anew from child[hood] on. The artwork is our experience, our marvelling at the measure of things, the rhythm in the artwork is a metaphor for the rhythm in nature itself." (August Macke to Bernhard Koehler, 30 March 1913, cited in: exhib. cat., August Macke, Münster/Bonn/München 1987, p. 168).

## AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

### 47 SPAZIERGÄNGER AUF DER BRÜCKE (SPAZIERGANG AM SEE) Wohl 1914

Tuschfederzeichnung auf glattem Papier. 15,9 x 20,8 cm (Darstellung 14,8 x 13,7 cm). Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem ovalen Nachlass-Stempel (Lugt 1775b) sowie datiert und betitelt „Spaziergang am See 1913“. Rückseitig auf dem Unterlagekarton nochmals mit dem Nachlass-Stempel sowie datiert, betitelt und bezeichnet „August Macke Spaziergang am See 1913“. – Rückseitig mit einer abstrakten Bleistiftstudie, teils mit Farbstiften koloriert. – Im Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt, kleine Randmängel.

Heiderich Zeichnungen 2421 („Spaziergänger auf der Brücke“, datiert auf 1914, ohne Maßangaben)

*Pen and ink drawing on smooth paper. 15.9 x 20.8 cm (depiction 14.8 x 13.7 cm). Framed under glass. Verso with oval estate stamp (Lugt 1775b) as well as dated and titled "Spaziergang am See 1913". Verso on the backing card additionally with estate stamp and dated, titled and inscribed "August Macke Spaziergang am See 1913". – Verso an abstract pencil study, partly with coloured pencils. – Slightly browned in mat opening, minor marginal defects.*

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen/ USA; seitdem Familienbesitz Hessen

€ 30 000 – 40 000,-



Die reizvolle Tuschfederzeichnung „Spaziergänger auf der Brücke“ mit dem Motiv des eleganten, flanierenden Paares unter Bäumen weist thematische wie stilistische Verwandtschaft zu zwei grösseren musealen Kreidezeichnungen von 1914 auf, wobei sie, wie Ursula Heiderich einräumt, jenen vorausgehen könnte (vgl. die Kompositionen „Spaziergänger im Park“, Heiderich 2420 (s. auch unsere Vergleichsabb.) und „Spaziergänger unter Bäumen“, 34,5 x 29,8 cm, ehemals Städtisches Kunstmuseum Bonn, Heiderich 2419 – s. auch Lempertz, Auktion 1059, 27.11.2015, Los 306). Die letztgenannten Kreideblätter situieren die Flâneure innerhalb eines weiter gefassten Panoramas, das an Fribourg denken lässt, zu dem August Macke nachweislich im März des Jahres mit Bernhard Koehler aufgebrochen war. Der Künstler verwob dabei kompositorisch einzelne Elemente und Motive innerhalb je eigener und veränderter Bildorganismen. Mackes Motiv der Spaziergänger unter Bäumen fand interessanterweise in seiner Darstellung des Bonner Hofgartens schon eine frühe Vorprägung (1904), vor allem aber das Paris-Erlebnis im Jahr 1907 findet einen vergleichbar figurativen Niederschlag in den Skizzenbüchern.

„Spaziergänger auf der Brücke“ zeigt eine konzentrierte Komposition von vignettenhaftem Ausschnitt, dennoch formal verdichtet und sehr geschlossen wirkend durch eine leicht achsiale Symmetrie. Das Motiv entwickelt insgesamt eine geometrisierte Struktur und eine Tiefenperspektive durch eine fast gleichlaufende Aus- und Einwärtsbewegung der zeichnerischen Elemente in der Fläche. Sie zeigt die Auseinandersetzung mit dem Kubismus wie auch die Rückseite des Blattes – mit linear geschwungenen Strichen und segmentaler Kolorierung – die Beschäftigung August Mackes mit rein abstrakter und ornamentaler Darstellung.

*The charming pen-and-ink drawing "Spaziergänger auf der Brücke" features the motif of an elegant couple out for a stroll beneath the trees and displays a thematic as well as stylistic affinity to two larger 1914 chalk drawings from museums, although, as Ursula Heiderich acknowledges, it could have preceded them (cf. the compositions "Spaziergänger im Park", Heiderich 2420 (see our comparative illus.), and "Spaziergänger unter Bäumen", 34.5 x 29.8 cm, formerly at the Städtisches Kunstmuseum Bonn, Heiderich 2419 – see also Lempertz, Auction 1059, 27 Nov. 2015, Lot 306). The latter of these sheets done in chalk places the flâneurs within a more broadly conceived panorama reminiscent of Fribourg, for which August Macke is documented as having set out with Bernhard Koehler in March of that year. In these works the artist has compositionally woven separate elements and motifs into pictorial organisms that are each individual and modified. Interestingly Macke's motif of people strolling beneath trees had already been shaped in advance early on in his career, in his depiction of the "Hofgarten" in Bonn (1904), but particularly his experience of Paris in 1907 left a comparable figurative mark in his sketchbooks.*

*"Spaziergänger auf der Brücke" presents a focused composition that features a vignette-like view, but is nevertheless formally concentrated and produces a very unified effect through a slight axial symmetry. On the whole, the motif develops a semi-geometrical structure and three-dimensional perspective through the graphic elements' almost synchronous movement out of and into the picture plane. This reveals the artist's engagement with Cubism, just as the sheet's verso – featuring sweeping lines and segmented colouring – shows August Macke's occupation with purely abstract and ornamental images.*

August Macke, Spaziergänger im Park, 1914, Kreidezeichnung, 31,5 x 40 cm, Franz-Marc-Museum, Kochel am See  
Aus: Ursula Heiderich, August Macke, Werkverzeichnis der Zeichnungen, Stuttgart 1993, S. 627



## AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

### 48 ORIENTALISCHES LIEBESPAAR 1912

Gouache und schwarze Kreide auf feinem bräunlichen Papier, auf Karton aufgezogen. 48,8 x 62,5 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem Karton mit dem ovalen Nachlass-Stempel (Lugt 1775b) sowie datiert, betitelt und bezeichnet „August Macke Paar in Blumen 1913. Farbige Zeichnungen Nr. 32“. – In schönem farbfrischen Zustand. Geringfügig gebräunt.

Heiderich Aquarelle 209

*Gouache and black chalk on fine brownish paper, laid down on card. 48.8 x 62.5 cm. Framed under glass. Oval estate stamp verso on the card (Lugt 1775b) as well as dated, titled and inscribed "August Macke Paar in Blumen 1913. Farbige Zeichnungen Nr. 32". – In very fine condition with fresh colours. Slightly browned.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass August Macke; Therkatz [möglicherweise der Schauspieler Rudolf T.], Düsseldorf (1957); Galerie Bagera, Köln (dort in den späten 1960er Jahren erworben); seitdem Privatsammlung Rheinland  
Ausstellungen *Exhibitions*  
Bielefeld 1957 (Städtisches Kunsthaus), Macke, Aquarell-Ausstellung, Kat. Nr. 201 mit Abb. S. 30

€ 80 000 – 100 000,–

Literatur *Literature*

Gustav Vriesen, August Macke, 2. erw. Aufl., Stuttgart 1957, Kat. Nr. 201 mit Abb. S. 284.; vgl. Dominik Bartmann, August Macke. Kunsthandwerk, Glasbilder, Stickereien, Keramiken, Holzarbeiten und Entwürfe, Berlin 1979, Farbtafel 9 und Tafel 21; Peter Dering, Winnetou und Kara Ben Nemsí? Exotische Motive im Werk von August Macke, in: Ausst. Kat. Kleine Fluchten. Exotik im Rheinischen Expressionismus, August Macke Haus, Bonn 1995, S. 8-43; vgl. Dietrich Erdmann, Meine Kinderjahre im August Macke Haus, in: August Macke Haus Bonn, Ausst. Kat. August Macke Haus, Bonn, 1996, S. 34 (Wiederabdruck in: Ausst. Kat. August Macke: Blickfänge in und um sein Bonner Haus, August Macke Haus, Bonn 2001, S. 118); Ursula Heiderich, August Macke, Gemälde. Werkverzeichnis, Ostfildern 2008, vgl. Nr. 435 mit Abb. S. 447 („Entwurf für einen Wandteppich mit orientalischem Liebespaar“, Ölgemälde, 120 x 210 cm, heute Eigentum der Bundesrepublik Deutschland, Bundeskanzleramt Bonn/ Berlin)

Mackes Komposition „Orientalisches Liebespaar“ entwirft in wenigen farbinintensiven Linienzügen ein märchenhaft anmutendes Motiv. In der romantischen Gefühlsinnigkeit der Komposition fühlt man sich vage an Moritz von Schwind erinnert oder an Francesca da Rimini und an Bilder, die aus den Erzählungen von „Tausendundeine Nacht“ aufsteigen. Die Liebenden sitzen geborgen inmitten von schattiger Vegetation, sie sind von ausgreifenden Blüten und Blattwerk umfungen – und im Weiteren dehnt sich eine skizzierte kleine Landschaft mit einem kubischen Haus vor lichtem Horizont. Macke verbindet die entrückte Liebesgeschichte mit abstrakt-ornamentalen Formen. Ihm gelingt eine intime wie harmonische Farbphantasie, die den Idealen des Blauen Reiter genau zu entsprechen scheint. Naturmystik, Exotik und der Entwurf eines künstlerischen wie irdischen Paradieses schwingen in dieser Komposition als lebendige Vorstellungen mit.

Das „Orientalische Paar“ erweist sich zudem im Werk von Macke als ein wiederholtes Motiv. Auf einem kleinen 1911 gefertigten Hinterglasbild, das stilistisch an eine bunte Miniatur erinnert, findet sich das Paar vorformuliert. Die besondere Art der Zuwendung der sitzenden Figuren erklärt sich durch eine lange Perlenkette, die sie, einander verbunden, gemeinsam in Händen halten (vgl. Bartmann, op. cit., 1979, „Orientalisches Paar in Blumenlandschaft“, s. Vergleichsabb.). Auch in der zarten Vorzeichnung unseres Blattes erkennt man diese noch. Das vorliegende Paarmotiv findet sich darüber hinaus identisch und prominent zitiert in dem Ölgemälde „Entwurf für einen Wandteppich mit orientalischem Liebespaar“ von 1912 (Heiderich 435, 120 x 210 cm). Das außergewöhnlich große Gemälde hing einst, wie es Dietrich Erdmann in seinen Erinnerungen beschrieb, direkt im Parterre, im Eingangsflur des Bonner Domizils. Es ist heute in Staatsbesitz und schmückt das Bundeskanzleramt.



## AUGUST MACKE

Peter Dering hatte seiner Studie „Exotische Motive im Werk von August Macke“ (Dering, op. cit., 1995, S. 9) ein Motto des Dichters Fernando Pessoa vorangestellt: „Im Grunde reist man am besten, indem man fühlt.“ Auch die vorliegende Komposition strömt es aus: „Im Bild des(r) Liebenden konkretisiert sich eine Vorstellung von Menschen, die – in einer besonderen Ausnahmesituation – höchst konzentriert und in höchst gesteigerter Intensität das Dasein erleben. Macke bringt hier mit verblüffend einfachen motivischen Mitteln etwas zustande, was seinen spezifischen Beitrag zum gesteigerten Lebensgefühl des Expressionismus darstellt.“ (Dering, op. cit., 1995, S. 26). Zu einer glücklich empfundenen persönlichen Situation, die hier wohl auch ihren künstlerischen Ausdruck fand, gab es bei Macke heitere und verspielte Komponenten in diesem programmatischen Exotismus. Im Kontext von Plänen der befreundeten Familie Worringer zu einem neuen Teesalon in Köln sah Macke für drei Räume je verschiedene Dekorationen mit Motiven zu Rokoko, Orient und „Modernem Leben“ vor. Der I. Weltkrieg verhinderte die Ausführung, aber Macke verschenkte vorausseilend noch 1913 Emmy Worringer seinen in farbigen Tinten gemalten „Indischen Brautzug“ (auch „Orientalische Jagd“, vgl. Heiderich Aquarelle 367).



August Macke, Orientalisches Paar in Blumenlandschaft, 1911, Hinterglasbild 26,2 x 26,2 cm Privatbesitz  
Aus: Dominik Bartmann, August Macke. Kunsthandwerk, Berlin 1979, S. 47

Macke's sheet "Orientalisches Liebespaar" uses a few boldly colourful lines to sketch a motif suggestive of a fairy tale. In the composition's Romantic ardour of feeling, we feel ourselves vaguely reminded of Moritz von Schwind or Francesca da Rimini and pictures emerging from the tales of the "Thousand and One Nights". The lovers sit, sheltered in the midst of the shadowy vegetation and surrounded by projecting blooms and foliage – further back, a little sketched landscape with a cube-shaped house stretches out before a bright horizon. Macke has combined the secluded love story with abstract-ornamental forms. He has successfully created an intimate and harmonious chromatic fantasy which seems to precisely correspond to the ideals of *Der Blaue Reiter*. Nature-based mysticism, exoticism and the project of an artistic and earthly paradise resonate as vivid ideas in this composition.

The "oriental couple" also proves to be a motif that appears multiple times in Macke's work. A preliminary formulation of the couple can be found in a small reverse glass painting from 1911, which is stylistically reminiscent of a colourful miniature. The distinctive way the seated figures turn towards one another can be explained through a long pearl necklace which binds them to each other and which they hold together in their hands (see Bartmann, op. cit., 1979, "Orientalisches Paar in Blumenlandschaft"; see comp. illus.). This can also still be recognised in the delicate preliminary drawing on our sheet. The motif of the couple here is additionally to be found in identical and prominently cited form in the 1912 oil painting "Entwurf für einen Wandteppich mit orientalischem Liebespaar" (Heiderich 435, 120 x 210 cm). This exceptionally large painting once hung, as described by Dietrich Erdmann in his memoirs, directly on the ground floor, in the entry hall of Macke's home in Bonn. It is now owned by the state of Germany and adorns the Federal Chancellery.

Peter Dering introduces his study on exotic motifs in the work of August Macke (Dering, op. cit., 1995, p. 9) with an epigraph by the poet Fernando Pessoa: "Fundamentally, one travels best by feeling." The present composition also radiates this sense: "The image of the lover[s] gives concrete form to an idea of people who – in a particular exceptional situation – experience existence with the greatest concentration and most heightened intensity. Here, using means that are astonishingly simple in terms of motif, Macke achieves something that represents his specific contribution to Expressionism's heightened sense of life" (Dering, op. cit., 1995, p. 26). Along with what he experienced as a happy personal situation, which has surely also found its artistic expression here, there were also cheerful and playful components in this programmatic exoticism in Macke's work. The artist was friends with the Worringer family, who were planning a new tea salon in Cologne, and in this context the artist had envisioned three rooms, each with different decorations featuring motifs related to the Rococo, the Orient and "modern life". World War I prevented its realisation, but in 1913 Macke had already gone ahead and given Emmy Worringer the "Indischer Brautzug" he had painted in coloured ink (also "Orientalische Jagd"; see Heiderich Aquarelle 367).

## PAUL THEK

Brooklyn 1933 – 1988 New York

### 49 OHNE TITEL 1975/1992

28 Radierungen auf Karton. Je 25,5 x 19,5 cm.  
Einzel unter Glas gerahmt. Jeweils nummeriert und mit Prägestempel „GEORGE PAUL THEK ESTATE“. Exemplar IX/XII. Eines von 12 römisch nummerierten Exemplaren (+25 +6 A.P.). Edition George Paul Thek Estate, New York (jeweils mit Prägestempel).

Die Radierungen wurden 1992 vom Nachlaß des Künstlers gedruckt.

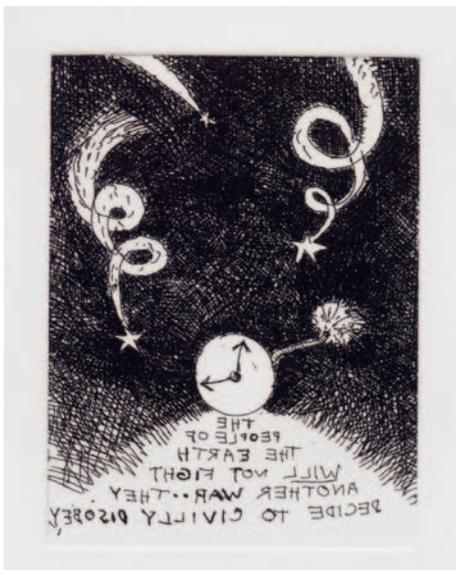
*28 etchings on card. Each 25.5 x 19.5 cm. Individually framed under glass. Each numbered and with embossed stamp "GEORGE PAUL THEK ESTATE". Numbered IX/XII. One of 12 roman numbered examples (+25 +6 A.P.). Edition George Paul Thek Estate, New York (each with embossed stamp).*

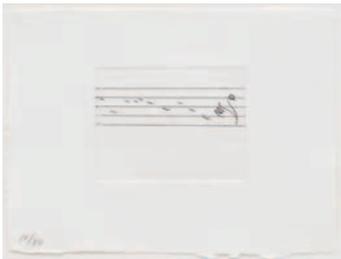
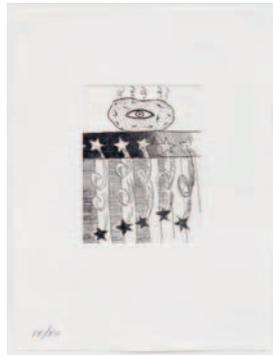
*The etchings were printed in 1992 by the estate of the artist.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 18 000 – 20 000,-





## ROBERT INDIANA

Newcastle/Indiana 1928 – 2018 Vinalhaven/Maine

N<sup>50</sup> SIX  
1980/2001

Mehrfarbiges Aluminium auf Stahlplinthe.  
198 x 188 x 96,5 cm. Gestempelt signiert,  
datiert, nummeriert und beschriftet  
„© 1980-2001 R INDIANA 6/6 / MILGO  
BROOKLYN.NY“. Exemplar 6/6 (+2 A.P.). Nach  
einem Entwurf von 1980, der 2001 ausge-  
führt wurde.

Die vorliegende Arbeit wird in das in Vor-  
bereitung befindliche Werkverzeichnis von  
Simon Salama-Caro in Zusammenarbeit  
mit der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo,  
aufgenommen.

*Polychrome aluminium on steel plinth.  
198 x 188 x 96.5 cm. Stamped signature,  
date, edition number and inscription  
“© 1980-2001 R INDIANA 6/6 / MILGO  
BROOKLYN.NY“. Numbered 6/6 (+2 A.P.).  
Conceived in 1980 and executed in 2001.*

*This work will be included in the upcom-  
ing Catalogue Raisonné being prepared by  
Simon Salama-Caro in association with the  
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.*

### Ausstellungen Exhibitions

Locarno 2017 (Pinacoteca Comunale Casa  
Rusca), Robert Indiana, Ausst.Kat., o.S. mit  
Farbabb. (dieses Exemplar)  
New York 2003 (Park Avenue Malls), Art in  
the Parks, Robert Indiana, one through zero  
(dieses Exemplar)  
Wiesbaden 2008 (Museum Wiesbaden),  
Robert Indiana, The american painter of  
signs, Ausst.Kat., S.11, 48, 79, S.51 mit  
Farbabb.(anderes Exemplar)  
Mailand 2008 (Padiglione di Arte Contempo-  
ranea), Robert Indiana a Milano, Ausst.Kat.,  
S.137, S.107, 109, 111, 113 mit Farbabbn.  
(anderes Exemplar)  
Seoul 2006 (Museum of Arts), Robert  
Indiana, a living legend, Ausst.Kat.Nr.67,  
S.174, S.111 mit Farbabb. (anderes Exem-  
plar)

### Literatur Literature

Joachim Pissarro, Robert Indiana, To Russia  
with love, Ausst.Kat. State Russian Museum,  
St. Petersburg 2016, S.114, 117/118, S.119  
mit Farbabb. (dieses Exemplar)  
Anthony Haden-Guest, Robert Indiana,  
Big Love and beyond, in: The Art Economist,  
Bd.1, New York 2011, S.63 mit Farbabb.  
(anderes Exemplar)  
John Wilmerding u.a., Pop art, contemporary  
perspectives, Ausst.Kat. Princeton Univer-  
sity Art Museum, New Haven 2007, S.26  
(anderes Exemplar)  
Simon Salama-Caro u.a., Robert Indiana,  
New York 2006, S.163, 168, 290, 295, S.175  
mit Farbabb. (anderes Exemplar)  
Nathan Kernan, Robert Indiana, New York  
2003, S.72/73, 80 mit Farbabbn. (anderes  
Exemplar)

€ 200 000 – 230 000,–

Das Werk ist in Zürich zu besichtigen.  
Für weitere Informationen:  
Tel +49 221 925729-29

*The work can be viewed in Zurich.  
For further information:  
phone +49 221 925729-29*



## **EBERHARD HAVEKOST**

Dresden 1967 – 2019 Berlin

R51 **TAGLANDSCHAFT**  
1994/1995

Öl auf Leinwand. 110 x 150 cm. Gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert  
und betitelt 'Havekost 94/95 Taglandschaft'.

*Oil on canvas. 110 x 150 cm. Framed. Signed,  
dated and titled 'Havekost 94/95 Tagland-  
schaft' verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Gebr. Lehmann, Dresden (mit rück-  
seitigen Stempeln); Deutsche Unternehmens-  
sammlung

€ 15 000 – 20 000,-



## EBERHARD HAVEKOST

Dresden 1967 – 2019 Berlin

R52 OHNE TITEL  
1996

Öl auf Leinwand. 70 x 80 cm. Gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert und  
datiert 'Havekost 96'.

*Oil on canvas. 70 x 80 cm. Framed. Signed  
and dated 'Havekost 96' verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Gebr. Lehmann, Dresden (mit rück-  
seitigem Stempel); Deutsche Unternehmens-  
sammlung

€ 12 000 – 15 000,-



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

### 53 VARIATION 1916 N. 4 1916

Öl auf Halbkarton. Auf Hartfaser (47,8 x 34,7 cm) montiert. 39,8 x 27,3 cm. Gerahmt. Unten links schwarz monogrammiert 'A.J.'. – Rückseitig auf dem Karton des Bildträgers mit Tinte von Lisa Kümmel bezeichnet „A. Jawlensky. 1916. N. 4.“ – In den Ecken mit Reißnagellöchern. – Am Unter- rand mit kurzem oberflächlichem Kratzer und winzigen Farbausbrüchen sowie einer kleinen Retusche.

Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/  
Angelica Jawlensky Bianconi Bd. IV, 2287  
(Addendum) mit Farbabb. S. 425

Wir danken Angelica Jawlensky Bianconi,  
Muralto, für freundliche Hinweise.

*Oil on light card, laid down on fibreboard.  
(47.8 x 34.7 cm) 39.8 x 27.3 cm. Framed.  
Monogrammed 'A.J.' in black lower left. –  
Inscribed verso "A. Jawlensky. 1916. N. 4." by  
Lisa Kümmel. The corners with drawing pin  
holes– The lower edge with a short surface  
scratch and tiny losses of colour, with a minor  
retouching.*

Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/  
Angelica Jawlensky Bianconi Bd. IV, 2287  
(Addendum) with colour illus. p. 425

We would like to thank Angelica Jawlensky  
Bianconi, Muralto, for kind advice.

Provenienz Provenance

Richard Gerson, Berlin (späte 1930er Jahre);  
Privatsammlung Israel; Kunsthaus Nagel,  
Stuttgart, Auktion 29.3.1996, Lot 3077;  
Privatsammlung Hessen

€ 90 000 – 120 000,–

Jawlensky bezeichnete seine ab 1914 in der Schweizer Emigration entstandene erste große Motivserie als „Variationen über ein landschaftliches Thema“. Wie in Rückbindung an cézannesque anmutendes, schöpferisches Arbeiten durch auserwählte Motivbeschränkung, Wiederholung und Abstraktion, folgt Jawlensky hier seinen eigenen Prinzipien der Synthese. Die hier neuartige Vereinfachung und Formalisierung, die in ihrer inneren Konsequenz für das Spätwerk bestimmend werden sollte, berührt noch heute durch den Umfang ihres Ausdrucks.

Es ging dem Maler um die farbigen Äquivalenzen für den inneren Klang der Naturerscheinungen. Hier taucht zum ersten Mal das Prinzip der 'offenen Serie' [Katharina Schmidt] auf. Eine Reihe von über hundert annähernd gleichgroßen, auf Karton gemalten Hochformaten kreist fast ausschließlich um immer das gleiche Landschaftsmotiv. Bezeichnend ist die Loslösung vom Querformat des traditionellen Landschaftsbildes. Alles zielt auf eine stärkere Konzentration des Geistigen. Die noch an die Fauves gemahnende, eruptive Farbigeit der früheren Bilder hat sich – zuweilen nahezu pastellartig – in einen transparenten Gesamtklang gelichtet. Sparsam ins Bild integrierte Hinweise an Gegenständliches rufen gelegentlich Kandinskys frühe 'Improvisationen' in Erinnerung. Auch ein Echo von Delaunays 'Disques simultanés' scheint vernehmbar. Kein Zweifel kann daran bestehen, dass in diesen 'Variationen' Anklänge an Musikalisches mitschwingen. [...] In der Ästhetik des 'Blauen Reiters' waren Ideen vom 'Gesamtkunstwerk' virulent, deren romantisch-symbolistische Wurzeln bis tief ins 19. Jahrhundert zurückreichen. [...] Der musikalische Urgrund im Sinne einer mystisch-innerlichen Gesamtschau der Welt schwang bei dem Maler stets [...] mit.“ (Michael Semff, Variationen-Meditationen. Zum Spätwerk Jawlenskys, in: Bildzyklen, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1987, S. 17 f.).

*Jawlensky referred to the first major series of motifs he created during his Swiss emigration, beginning in 1914, as "Variationen über ein landschaftliches Thema". Here, as though recurring back to a Cézanne-like manner of working creatively by choosing repetition, abstraction and the limitation of the motif, Jawlensky followed his own principles of synthesis. The inner logic behind this new type of simplification and formalisation would become defining for his late work, and we still find it moving today on account of its breadth of expression. The painter was interested in the chromatic equivalents of the inner resonance of natural phenomena. Here the principle of the 'open series' [Katharina Schmidt] emerges for the first time. A series of over one hundred vertical-format paintings on cardboard, all roughly equal in size, revolves almost exclusively around a single landscape motif. His distancing himself from the horizontal format of the traditional landscape image is indicative. Everything is directed towards a stronger concentration of the spiritual. The eruptive tonalities of the earlier pictures, which still recall the Fauves, lightens into a – sometimes almost pastel-like – transparent collective resonance. The references to objective elements sparingly integrated into the pictures occasionally call to mind Kandinsky's early 'Improvisationen'. It also seems possible to detect an echo of Delaunay's 'Disques simultanés'. There can be no doubt that musical reverberations also resonate in these 'Variationen'. [...] Ideas about the 'Gesamtkunstwerk' – whose Romantic and Symbolist roots stretch back deep into the 19th century – were prevalent in the aesthetics of 'Der Blaue Reiter'. [...] The primeval ground of music, in the sense of a mystical-inward overview of the world, always resonated in the painter [...].“ (Michael Semff, Variationen-Meditationen: Zum Spätwerk Jawlenskys, in: Bildzyklen, exhib. cat., Staatsgalerie Stuttgart 1987, pp. 17/18).*



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

### 54 DAHLIEN

1932

Öl auf Karton auf Holz montiert. 49 x 53,5 cm.  
Gerahmt. Unten links schwarz signiert  
'A. Jawlensky.' sowie unten rechts kaum  
lesbar datiert '32'. Rückseitig von Andreas  
Jawlensky mit den Werkdaten versehen. –  
Partiell mit feinem Craquelé, die Ecken teils  
leicht bestoßen.

Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/  
Angelica Jawlensky II 1413 (dort: „(am  
Atelierfenster)“)

Wir danken Angelica Jawlensky Bianconi,  
Muraltto, für freundliche, ergänzende  
Mitteilung.

*Oil on card, mounted on wooden panel.  
49 x 53.5 cm. Framed. Signed 'A. Jawlensky.'  
in black lower left and dated '32' (barely  
readable) lower right. Verso with work details  
inscribed by Andreas Jawlensky. – Partially  
with fine craquelure, the corners partly  
slightly bumped.*

*Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/  
Angelica Jawlensky II 1413 (there: "(am  
Atelierfenster)")*

*We would like to thank Angelica Jawlensky  
Bianconi, Muraltto, for kind additional advice.*

#### Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Galerie Grosshen-  
nig, Düsseldorf (1964), ehemals Sammlung  
Richard König, Duisburg; seitdem Familien-  
besitz, Rheinland

#### Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1964/1965 (Galerie Grosshen-  
nig), Meisterwerke des 19. und 20. Jahrhun-  
derts. Gemälde – Plastik – Aquarelle, S. 19  
mit Abb.

#### Literatur Literature

Clemens Weiler, Alexej von Jawlensky, Köln  
1959, Kat. Nr. 756 mit Abb. S. 281

€ 140 000 – 160 000,–

Jawlenskys großes Stillleben von 1932, das schon bei Clemens Weiler schlicht als „Dahlien“ geführt ist, mag einen nicht völlig mit dem Oeuvre des Künstlers vertrauten Betrachter zunächst sehr durch Komposition und malerische Auffassung überraschen, kennt man doch die andersgearteten streng geometrischen „Abstrakten Köpfe“ der vorauslaufenden Jahre und die stilistisch nicht minder radikalen „Meditationen“ und kleinformatigen Blumenstücke des Alterswerks. Dieses setzt 1933 ein und sublimiert bekanntlich auf einmalige Weise die schwere Erkrankung, die sich bei Jawlensky seit 1929 bemerkbar machte. In der biographischen wie künstlerischen Zäsur, die hier zu verzeichnen ist, scheint sich Jawlensky der wiederentdeckten Gattung des häuslichen Stilllebens behutsam rückzuversichern.

Jawlenskys Dahlien, eruptiv in Farbe und Form, sind umgeben von einem fremden, lichterem Farbraum voller transparenter, tonal gebrochener Schatten und Reflexe: ein starker bildimmanenter Kontrast, der sich in den dunklen aufgesetzten Konturen und dem strengen Flächenarrangement fortsetzt. Auch das Bildformat schließt sich ab durch einen kräftigen schwarzen Umriss. Die Binnenstruktur ist jedoch lebendig und offen durch die kleinteilig gebundene Pinselführung, die das Gemälde förmlich überzieht. In ihrer fedrigen Beweglichkeit und Delikatesse erinnert sie entfernt an die frühen Jahre, in denen Jawlensky postimpressionistische Einflüsse und die Malerei von Van Gogh und Cézanne, von Gauguin und Matisse verarbeitete und den Wert eingesetzter malerischer Mittel für sich studierte.

Im Zitat der auf der Wand dekorierten Bilder, ist angedeutet, mit was er sich umgab und was ihm wichtig war. In seinem Zimmer in Wiesbaden, so berichtete es ein Besucher, hingen persische Miniaturen und in „besonderer Anordnung kleine Bilder von Klee, Kandinsky, Nolde und von ihm selbst.“ (Vgl. Clemens Weiler, Alexej von Jawlensky, Köln 1959, S. 138).

*Jawlensky's large still life from 1932, which was already listed by Clemens Weiler simply as "Dahlien", may initially seem very surprising for viewers not completely familiar with the artist's oeuvre, on account of its composition and painterly approach: after all, everyone is aware of the dissimilar nature of the strictly geometric "Abstrakte Köpfe" from the preceding years and the stylistically no less radical "Meditationen" and small-format floral pieces of his late period. This period began in 1933 and is well known for the unique manner in which it sublimated Jawlensky's severe illness, which announced its presence in 1929. In the biographical as well as artistic rupture to be noted here, Jawlensky seems to have cautiously reassured himself by means of the rediscovered genre of the domestic still life.*

*Jawlensky's dahlias are eruptive in their colour and form, and they are surrounded by a disparate, brighter chromatic space full of transparent, tonally neutralised shadows and reflections: a strong immanent contrast to the picture and it extends to the dark, heavy contours and the strict two-dimensional arrangement. The format of the picture also concludes in a forceful black outline. The interior structure is nonetheless vibrant and open because of the minute formulation of the brushstrokes, which literally covers the painting all over. In its feathery sort of motion and sensibility, it vaguely recalls the early years in which Jawlensky assimilated Post-Impressionist influences and the painting of van Gogh and Cézanne, Gauguin and Matisse studying the value of the utilised painterly techniques for his own work.*

*The quotation of the pictures decorating the wall suggests the surrounding interior and what was important to Jawlensky. A visitor recounted that, in his room in Wiesbaden, there were Persian miniatures and, in a "special arrangement, little pictures by Klee, Kandinsky, Nolde and himself" (see Clemens Weiler, Alexej von Jawlensky, Cologne 1959, p. 138).*



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

### 55 GROSSES STILLEBEN: BLUMEN IN BAUCHIGER VASE

1936

Öl auf leinenstrukturiertem festem Papier, auf Unterkarton (42,5 x 32,5 cm) montiert. 25,2 x 17,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links rot monogrammiert und rechts datiert 'A.J. 36' sowie rückseitig auf dem Unterkarton mit schwarzer Tinte wohl von Lisa Kümmel bezeichnet „A. Jawlensky 1936. VI. N.1.“ – Äußerst farbfrisch erhalten. Mit Reißnagellöchern in den Ecken,

Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/  
Angelica Jawlensky III 2004

*Oil on firm linen-textured paper, laid down on card (42.5 x 32.5 cm). 25.2 x 17.3 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'A.J. 36' in red lower left as well as inscribed verso on the card "A. Jawlensky 1936. VI. N.1." in black ink probably by Lisa Kümmel. – In very fine condition with vibrant colours. With drawing pin holes in the corners.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung; Kunsthaus Lempertz, Köln, Kunst des XX. Jahrhunderts, Auktion 497, 30.11.1967, Los 381 mit Abb. S. 12; seitdem Privatbesitz Süddeutschland

€ 40 000 – 50 000,–

Die Blumenstillleben sind ebenso wie die mystischen Köpfe und die „Meditationen“ Varianten eines immer gleichen Motivs.

Alexej von Jawlensky hatte nach der Auflösung der Künstlergemeinschaft „Blauer Reiter“ und seinem kriegsbedingten Umzug in die Schweiz bereits immer denselben Ausschnitt aus seinem Fenster im Haus in Saint-Prex als Bühne für auch jahreszeitlich wechselnde Ansichten desselben Motivs ausgewählt und die Vegetation in seinem Garten in den sogenannten „Variationen“ festgehalten.

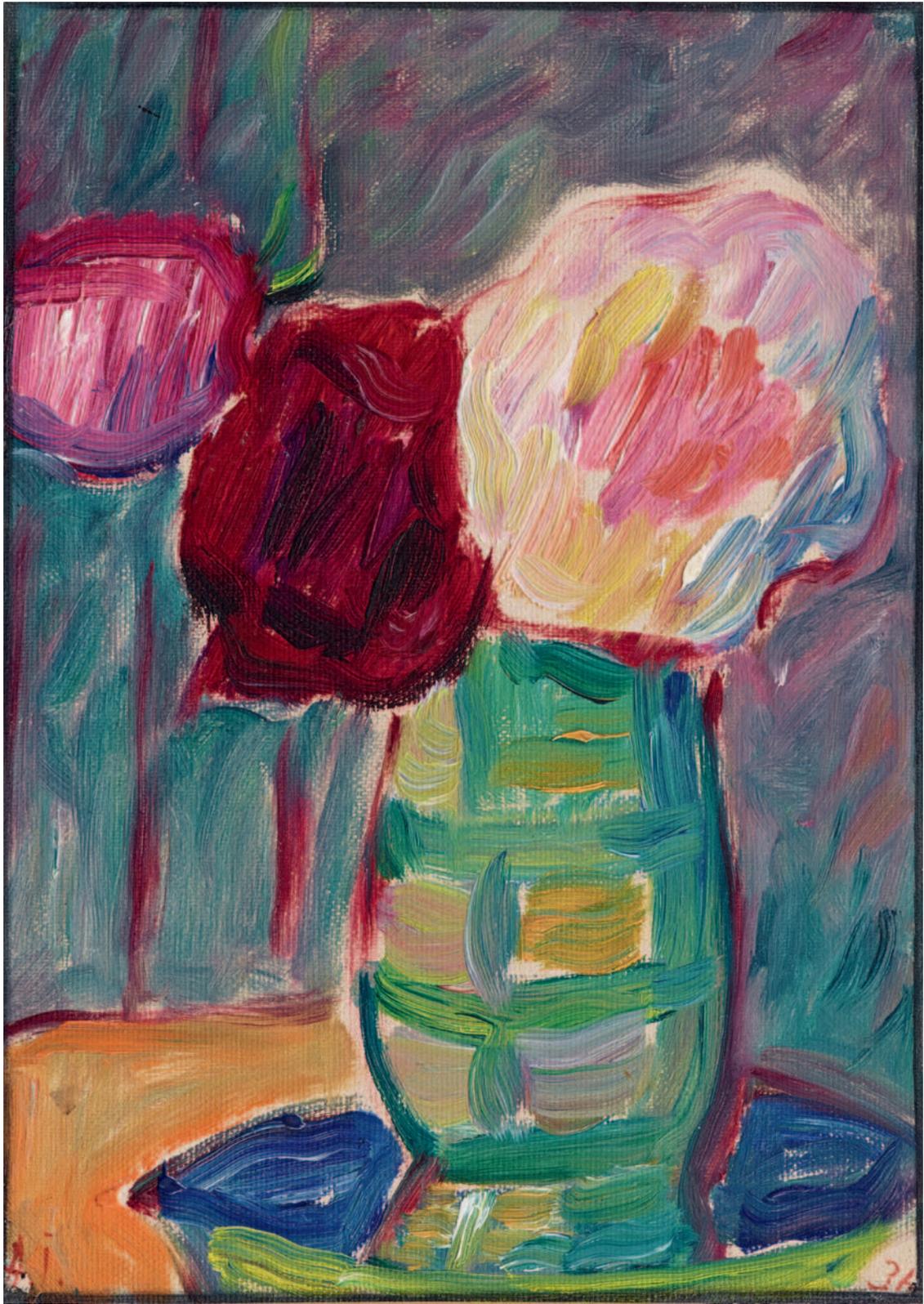
In den 1930er Jahre arbeitet der schwer kranke Künstler, beinahe bewegungsunfähig, in kleinen Formaten und wiederholt dieselben Bildthemen wie Blumen oder kleine Heilandsgesichte immer wieder. In seiner Wiederholung derselben Bildthemen scheint es nun, der Künstler habe das Substrat aus einem Thema destillieren wollen und mithin das Allgemeingültige eines Gegenstandes dargestellt. Natürlich gleicht kein Blumenbild oder Heilandsgesicht dem anderen. Vielmehr fließen hier nicht mehr auch äußere Einflüsse wie bei den früheren „Variationen“, sondern die eigenen unterschiedlichen Stimmungen des tief religiösen Künstlers in die jeweilige Bildtafel ähnlich einem Tagebuch ein.

Unser Gemälde zeichnet sich durch das größere Format, das von den üppigen, voll blühenden Pflanzköpfen ausgefüllt ist, und seine ausgesprochen fröhliche bunte Farbgebung aus. Das Blumenstillleben ist Ausdruck von Jawlenskys Freude an der Schönheit der Natur.

*The floral still lifes – like the mystic heads and the “Meditationen” – are variations on an unchanging motif.*

*Following the dissolution of the artists' group “Der Blaue Reiter” and Alexej von Jawlensky's being forced by the war to move to Switzerland the artist had already selected the same unvarying detail seen from the window of his house in Saint-Prex as the stage for his views of the same seasonally varying motif, recording the vegetation in his garden in his so-called “Variationen”.*

*In the 1930s the severely ill and nearly immobilised artist worked in small formats and repeated the same motifs, such as flowers or “Heilandsgesichte”, again and again. It seems as though the artist, in his repetition of the same subjects, was now distilling the essence out of a motif and, in doing so, depicting the universally valid aspect of an object. Naturally, no two floral paintings or Saviour's faces are alike. However, it is no longer additional outward influences that feed into the individual paintings, as in the case of the earlier “Variationen”, but the different inner states of the deeply religious artist, similarly to a journal. Our painting is distinguished by its larger format, which is filled with luxuriant flower heads in full bloom, and its emphatically cheerful and colourful tonality. The floral still life is an expression of the joy Jawlensky felt at nature's beauty.*



## PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

### 56 L'ITALIENNE (D'APRÈS LE TABLEAU DE VICTOR ORSEL)

1953

Original-Lithographie und Radierung auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 44,5 x 37,8 cm (63,5/64 x 50,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Von Picasso auf Zinkplatte original überarbeitete Fotoreproduktion in zweitem finalen Zustand. Exemplar 9/50. Die Auflage von 50 Exemplaren wurde 1955 gedruckt. – Leicht gebräunt, im Passepartout-Ausschnitt mit Lichtrand.

Bloch 740; Mourlot 238 II

*Lithograph and etching on wove paper with watermark "Arches". 44.5 x 37.8 cm (63.5/64 x 50.2 cm). Framed under glass. Signed and numbered. Photo reproduction on zinc plate reworked by Picasso in second, final state. Proof 9/50. The edition of 50 impressions was printed in 1955. – Slightly browned with light-stain in mat opening.*

€ 25 000 – 30 000,–

Fernand Mourlot, der berühmte Drucker von Picassos Lithographien, erinnerte sich: „Picasso kam in die Druckerei, begrüßte jeden einzelnen und entdeckte in der Ecke des Ateliers Zinkplatten, die geschliffen werden sollten. Eine gefiel ihm. Für uns war sie unbrauchbar: eine gerasterte Photo-Lithographie, die für den Druck des Plakats 'La peinture lyonnaise' in der Orangerie der Tuileries im Nov. 1948 benutzt worden war. Picasso freute sich sehr über die Zinkplatte, seinen Fund. Er nahm sie mit, veränderte sie und brachte sie schon am nächsten Tag zu uns zurück.“ (Fernand Mourlot, *Picasso Lithograph*, Paris 1970, S. 201, Nr. 238). Das Gemälde, dessen Reproduktion Picasso hier bearbeitete, stammt aus der Hand des französischen Malers Victor Orsel (1795 Oullins/Lyon – 1850 Paris), der in den 1820er Jahre in Rom lebte und im Umkreis der Nazarener arbeitete. Er porträtierte die junge Italienerin Vittoria Caldoni in traditioneller Tracht. Sie war das bevorzugte Modell der römischen Künstlerkolonie und wurde in einer Vielzahl von Gemälden und Büsten diverser Künstler verewigt.

In seiner Überarbeitung der Druckplatte zog Picasso mit wenigen breiten Strichen die Konturen von Gesicht, Haube und Schultertuch nach und vereinfachte und entindividualisierte das Porträt wesentlich. Zugleich betonte er Augen und Mund stark und gab dem ungekünstelten Mädchengesicht des Originals durch dieses „Make-up“ eine geradezu glamouröse Anmutung. Ein Frauenakt, ein Flöte spielender Pan und ein weinlaubbekränzter Bacchus – typisches Personal seiner arkadischen Bilderwelt – umgeben das Porträt in Graffiti-manner, womit sich Picasso das zugrundeliegende Werk auf augenzwinkernde Weise endgültig zu eigen machte.

*Fernand Mourlot, the famous printer of Picasso's lithographs, recalls: "Picasso came into the print shop, individually greeted everyone there and, in the corner of the studio, discovered zinc plates which were to be ground down. He liked one of them. It was useless to us: a halftone photolithograph that had been used for printing the poster for 'La peinture lyonnaise' at the Orangerie de Tuileries in Nov. 1948. Picasso was very happy about the zinc plate, his find. He took it with him, altered it and brought it back to us the very next day." (Fernand Mourlot, *Picasso Lithograph*, Paris 1970, p. 201, no. 238). The painting whose reproduction has been reworked by Picasso was created by the French painter Victor Orsel (1795 Oullins/Lyon – 1850 Paris), who lived in Rome in the 1820s and worked in the circle of the Nazarenes. He portrayed the young Italian Vittoria Caldoni in traditional clothing. She was the favourite model of the Roman artists' colony and was eternalised in a great number of paintings and busts by various artists.*

*In his reworking of the printing plate, Picasso has gone back over the contours of the face, bonnet and shawl with a few broad strokes, simplifying and substantially deindividualising the portrait. At the same time, he has strongly emphasised the eyes and mouth, providing the unembellished girlish face of the original with a directly glamorous appearance through this "make-up". A female nude, Pan playing a flute and a Bacchus with a grapevine garland – a typical cast of characters from his Arcadian pictorial world – surround the portrait in a graffiti-like form. In this playful manner, Picasso has definitively made the underlying work his own.*



7/5

Picasso

## HORST ANTES

Heppenheim 1936

### 57 MIT FIGUR 1963

Öl auf Leinwand. 175 x 99 cm. Gerahmt. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und betitelt 'mit Figur 1963 Antes'. – Mit leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 175 x 99 cm. Framed. Signed, dated and titled 'mit Figur 1963 Antes' on canvas overlap. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Sammlung des Bildhauers Emil Cimiotti, Wolfenbüttel

€ 80 000 – 100 000,–

Horst Antes kommt Anfang der 1960er Jahre von der gestischen Abstraktion zu einer figürlichen Bildsprache. In seinen Zeichnungen und Gemälden um 1961/1962 schält sich aus flächigen Schraffuren oder voluminösen Farbwolken zunächst eine Figur mit übergroßem Kopf, übereinander liegenden Augen und stark-verkürzten Gliedmaßen hervor und wird stetig prägnanter. Namenlose, archaische Figuren, mit männlicher oder weiblicher Physiognomie, bevölkern von nun an nahezu jedes von Antes' Werken – der Künstler hat sein bildliches Ausdrucksmittel gefunden, in dem er sich selbst und seine Befindlichkeit spiegelt. Er entwickelt die Figur in den kommenden Jahren zu seinem typischen Kopffüßler mit einheitlich ausgeprägtem, kantigem Gesichtsprofil weiter, der ab Ende der 1960er Jahre die Gemälde bildfüllend beherrschen wird.

Die frühen Figuren hingegen sind noch nicht alleinige Protagonisten in den Bildern, sie werden meist in einen vielschichtigen, erzählerischen Umraum eingebettet. Die hier angebotene Arbeit „Mit Figur“, in ungewöhnlichem Hochformat, platziert eine männliche Gestalt im Bildzentrum einer Industrielandschaft. Inmitten von hinter- und übereinander gestaffelten Rohren, Streben und Metallträgern besitzt die Figur mit ihrer kantigen, statischen Physiognomie selbst eher technischen als organischen Charakter. Doch Antes hebt sie durch Schattierungen hervor und gibt ihr eine gewisse Plastizität, die grüßend erhobene Hand und der leicht geöffnete Mund verleihen ihr Persönlichkeit. Die kleine Dampf Wolke über ihr und die orangerote Flüssigkeit, die aus dem Rohr vor ihr fließt, sind einzige weitere organische Bildelemente, aber auch zugleich Bestandteile der industriellen Verarbeitungsprozesse, die in dieser Anlage stattfinden. Industrie und Technik scheinen für den Künstler zur Entstehungszeit des Bildes von besonderem Interesse gewesen zu sein, Rohre und genietete Metallträger sind Motive, die sich auch in anderen zeitgleich entstandenen Werken wiederfinden.

*In the early 1960s, Horst Antes moves from gestural abstraction to a figurative pictorial language. In his drawings and paintings from around 1961/62, a figure with an oversized head, superimposed eyes and severely shortened limbs is first revealed through two-dimensional cross-hatching or voluminous colour clouds, and becomes increasingly concise. From now on, nameless, archaic figures with male or female physiognomy populate almost all of Antes' works – the artist has found his pictorial means of expression in which he mirrors himself and his mental state. Over the next few years, he further develops the figure into his characteristic cephalopod with a uniformly pronounced, angular facial profile which, from the end of the 1960s, would command the whole surface of the paintings.*

*In contrast, the early figures are not the sole protagonists in the pictures – they are usually embedded in a multi-layered, narrative environment. The present work "Mit Figur", in an unusual portrait format, places a male figure at the centre of an industrial landscape. In the midst of piles of pipes, struts and metal supports, the figure has a technical rather than organic character with its angular, static physiognomy. However, Antes emphasises the figure with shading and gives it a certain plasticity, the hand raised in greeting and the slightly opened mouth giving it personality. The small steam cloud above and the orange-red liquid flowing out of the pipe in front are the only other organic pictorial elements, but which are simultaneously components of the industrial processing operations that take place in this installation. Industry and technology seem to have been of particular interest to the artist at the time the picture was created – pipes and riveted metal supports are motifs which can also be found in other contemporaneous works.*



## HORST ANTES

Heppenheim 1936

### 58 KOPF FÜR EMILIO

1966/1967

Acryl auf Leinwand. 90 x 80 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und beschriftet 'Antes 1966/67 Porträt' sowie mit Widmung 'für Emil Cimiotti'. – Mit leichten Altersspuren.

Studienstiftung Horst Antes (Hg.), Horst Antes, Werkverzeichnis der Gemälde 1965-1968, Bd.2, Künzelsau 2017, WVZ-Nr. 1967-4 (Werkverzeichnis von Volker Volkens)

*Acrylic on canvas. 90 x 80 cm. Framed in studio frame. Signed, dated and inscribed 'Antes 1966/67 Porträt' and with dedication 'für Emil Cimiotti' verso on canvas. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Sammlung Emil Cimiotti, Wolfenbüttel

Ausstellungen *Exhibitions*

Iserlohn 2006 (Villa Wessel), Horst Antes, Frühe Arbeiten

Recklinghausen 1983 (Städtische Kunsthalle), Ruhrfestspiele, Wer zeigt sein wahres Gesicht?

New Delhi 1971 (Lalit Kala Akademi), Second Triennale India (mit rückseitigem Aufkleber)

Hannover 1968 (Kunstverein), 129. Frühjahrsausstellung, Deutsche Kunst heute, german art today, Ausst.Kat., S.77 mit Abb.

€ 60 000 – 80 000,–

Die Kopffüßler von Horst Antes sind Menschenzeichen, reduziert auf einige Fragmente des menschlichen Körpers, die der Künstler als wesentlich erachtet. Entweder sind sie auf die alleinige Darstellung des Kopfes reduziert, der grundsätzlich überproportional vergrößert wird, oder noch um Beine und Füße, gelegentlich auch um Arme erweitert.

„Also nicht das objektive Maß des Menschen, sondern die subjektive Sicht auf das Maßverhältnis des Körpers und seine Funktionen ist von Belang. Ein von Antes erwähnter Vergleich mag hier angeführt werden, in dem er die Dimension des fühlbar kranken Zahnes als Maßverhältnis angibt. Denn weil dieser Zahn schmerzt, ist er viel größer als gewöhnlich. Das Maß der Körperteile wird bestimmt durch die Dimension der ihm zugeordneten Funktion. Daher kommt es, dass Augen in Antes' Figuren gleich zweimal auftauchen, Füße oder Nasen besonders groß oder Ohren gar nicht vorhanden sind. Einzelteile des Körpers werden nicht nach den Regeln der Gesetzmäßigkeit zusammengebracht, sondern als Einzelteile bewußtgemacht.“ (Ulrike Lehmann, in: Horst Antes. Druckgraphik, farbige Blätter, Zeichnungen, Collagen und Skulpturen, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover 1989, S.15).

Geht man von dieser Definition aus, so kann man in „Porträt für Emilio“, dem Bildhauer Emil Cimiotti gewidmet, auf die Suche nach Elementen gehen, die für Antes in diesem Bildnis von besonderer Bedeutung sind. Die überdimensionierte Nase, die den Kopf dominiert, und die doppelten Augen finden sich vielfach bei seinen Kopffüßlern. Auffällig sind Körperteile, die Antes sonst oft vernachlässigt, hier aber explizit mit in den Bildausschnitt aufnimmt: die Hand, die eine Art schwarze Binde seitlich an den Kopf zu pressen scheint, und die Schultern, die das Bildnis zu einem geradezu klassischen Schulterstück erweitern. Ungewöhnlich sind auch die lebhaften Farbtöne, die die Haut als kleine, unregelmäßige Flecken überziehen und einen heiteren Kontrast zu den umgebenden schwarzen Flächen bilden.

*The "Kopffüßler" (Head-Header) by Horst Antes are references to the human body, reduced to those parts that the artist deems essential. They are either reduced to the sole representation of the head, which is invariably disproportionately enlarged, or additionally supplemented by legs, feet, and sometimes arms.*

*"So not the objective physical dimensions of the human body are relevant, but the subjective perspective of the dimensional ratio of the human body and its functions. A comparison mentioned by Antes may be quoted here in which he specifies the dimensions of a tangibly aching tooth as the dimensional ratio. When the tooth aches, it is much larger than usual. The dimensions of the body parts are defined by the dimensions of the function intended for it. That is why eyes appear twice in Antes' figures, why feet or noses are particularly large or why there are no ears at all. Individual body parts are not compiled according to any principles of legitimacy, but are set into awareness as individual components." (Ulrike Lehmann, in: Horst Antes, Druckgraphik, farbige Blätter, Zeichnungen, Collagen und Skulpturen, exhib.cat. Sprengel Museum Hanover 1989, p.15).*

*Taking this definition as a starting point, one can look out for elements that are of particular importance for Antes in this "Portrait for Emilio", dedicated to the sculptor Emil Cimiotti. The disproportionately large nose dominating the head and the doubled eyes are typical of his "Kopffüßler". Particularly conspicuous are the body parts, usually neglected by Antes, but which, in this case, are explicitly included in the composition: the hand that appears to be pressing a sort of black bandage on the side of the head, and the shoulders that extend the figure to an almost classic head and shoulder portrait. The vivid colours are also unusual. These unregular spots suffuse the skin and form a lively contrast to the surrounding black surfaces.*



## HORST ANTES

Heppenheim 1936

### 59 SIENESER KOPF (DOPPELPORTRÄT) 1978/1979

Acryl und Öl auf Leinwand. 70 x 60 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und betitelt 'Sieneser Kopf (Doppelporträt) Antes' sowie mit Materialangaben und Widmung '(für Emil Cimiotti)'. – Mit leichten Altersspuren.

Studienstiftung Horst Antes (Hg.), Horst Antes, Werkverzeichnis der Gemälde 1976-1983, Bd.5, Künzelsau 2012, WVZ-Nr. 1979-8 (Werkverzeichnis von Stephanie Fiedel und Katja Szymczak)

*Acrylic and oil on canvas. 70 x 60 cm. Framed. Signed and titled 'Sieneser Kopf (Doppelporträt) Antes' verso on canvas and with information on material and dedication '(für Emil Cimiotti)'. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Sammlung Emil Cimiotti, Wolfenbüttel

Ausstellungen *Exhibitions*

Iserlohn 2006 (Villa Wessel), Horst Antes, Frühe Arbeiten  
Hannover 1979/1980 (Galerie Brusberg),  
Antes bei Brusberg, Die großen Köpfe

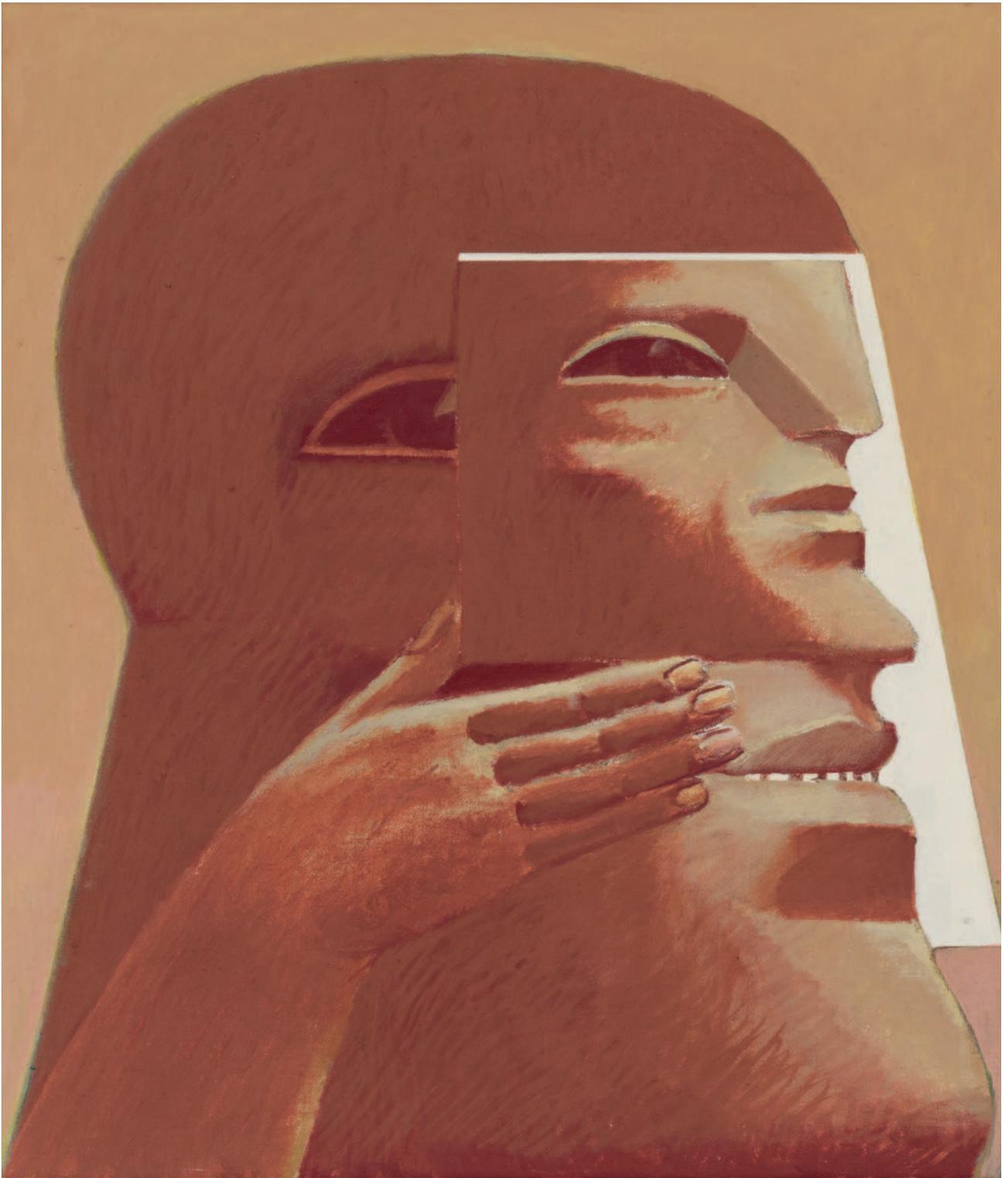
€ 20 000 – 30 000,–

Die Kopffüßler von Horst Antes sind immer eine Art bildlicher Selbstreflexion, die aus einem inneren Dialog heraus entstehen. Der Künstler selbst erklärt es folgendermaßen: „Ich belade und entlade meine Figur symbolisch, sentimental, organisch, geschichtlich, ich fülle sie an und entleere sie mit Anspielungen, Gesten, Gedanken, Spekulationen, Wünschen und Ängstlichkeiten. Ich mache mir ein Bild, ich mache mir jemand als Gleichnis, Partner, Spiegel. Ich vervielfache mich, behaupte mich, nehme in Besitz, erkenne mich und durch mich etwas – in Momentaufnahmen von langer Dauer. Ich mache weder für Mann noch für Frau eine Chiffre. Beide wachsen meist so, wie sie wollen, verändern sich nach eigenen Gesetzen, werden größer, kleiner, verlieren ein Auge, ohne es schmerzlich zu bemerken, brauchen manchmal viele Arme, manchmal gar keine [...]“ (Horst Antes, Frühe Werke, Ausst.Kat. Galerie Michael Neumann, Düsseldorf 1988, o.S.).

Der Künstler zog Anfang der 1970er Jahre auf ein Weingut zwischen Florenz und Siena. In dem warmen Terracottaton, der die Architektur Sienas prägt, ist auch der „Sieneser Kopf“ ausgeführt. Die im Profil dargestellte Figur, die auf den überdimensionierten Kopf und eine Hand reduziert ist, hält ein weiteres kleines Bildnis wie eine Porträtfotografie hoch und verbirgt seine Augenpartie dahinter. Die Profillinien beider Köpfe laufen deckungsgleich. Mit einem schelmischen Lächeln scheint sich die große Figur hinter diesem Bildnis, offenbar einem Selbstbildnis, zu verstecken und erschafft zugleich ein Doppelporträt ihrer selbst.

*Antes' "Kopffüßler" (Head-Header) are always a sort of figurative self-reflection derived from an inner dialogue. The artist himself explains this as follows: "I load and unload the figure symbolically, sentimentally, organically, and historically. I fill it and empty it with allusions, gestures, speculations, desires and anxieties. I imagine an image, I create someone as an allegory, a partner, a mirror. I multiply myself, assert myself, take possession, recognise myself and through myself I recognise something – in snapshots of long exposure. I do not encipher neither man nor woman. They both simply develop as they please, changing according to their own principles, they increase and decrease, lose an eye, unconsciously and painlessly, sometimes they need many arms, other times they don't need any at all [...]" (Horst Antes, Frühe Werke, exhib.cat. Galerie Michael Neumann, Dusseldorf 1988, n.pag.).*

*In the early 70s, the artist moved to a vineyard between Florence and Siena. The "Sieneser Kopf" is carried out in the same warm terracotta tones that also characterise the architecture of Siena. The figure depicted in profile, reduced to a disproportionate head and a hand, is holding up an additional smaller portrait like a portrait photograph, hiding its own eye area behind it. The lines of the profile are congruent. The larger figure appears to be hiding behind this portrait – apparently a self-portrait – with a mischievous smile, creating a double portrait of itself at the same time.*



## MARCEL BROODTHAERS

Brüssel 1924 – 1976 Köln

### 60 SÉRIE DE NEUF TABLEAUX EN LANGUE ALLEMANDE, DIE WELT 1973

9-teilige Arbeit: je typographisch bedruckte Leinwand. Je 80 x 100 cm. Einzelnen unter Glas gerahmt. – Mit geringfügigen Altersspuren.

*9-part work: each typographically printed canvas. Each 80 x 100 cm. Individually framed under glass. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Kok-Broodthaers; Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Moskau 2018 (Garage Museum), Marcel Broodthaers, Poetry and images  
New York 2016 (Museum of Modern Art),  
Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Düsseldorf 2017 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), Eine Retrospektive, Ausst.Kat., S.279 mit Farbabb.

Kassel 2015 (Fridericianum), Marcel Broodthaers (anlässlich des 60. Jubiläums der documenta), Begleitheft zur Ausstellung S.21

Paris 2012 (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris), La collection Michael Werner, Ausst.Kat., S.436/437 mit Abb.

Paris 1991/1992 (Galerie Nationale du Jeu de Paume), Madrid 1992 (Centro de Arte Reina Sofía), Marcel Broodthaers, Rétrospective, Ausst.Kat., S.176 mit Abb.

Köln 1973 (Galerie Rudolf Zwirner), Peintures littéraires 1972-1973

Literatur *Literature*

Marie-Puck Broodthaers (Hg.), Livre d'image, Bilderbuch, Köln 2013, S.192/193 mit Farbabb. (dort betitelt „Série de neuf peintures en langue allemande, Die Welt“)

Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers, die Bilder, die Worte, die Dinge, Köln 1997, S.144

Museum Ludwig, Köln (Hg.), Marcel Broodthaers, Köln 1980, S.95

Alan Bowness (Hg.), Marcel Broodthaers, Ausst.Kat. The Tate Gallery, London 1980, ref.no.113

In den Jahren 1972-1973 entwickelt Marcel Broodthaers mehrere Serien 9-teiliger Schriftbilder, die unter dem Titel „Peintures Littéraires“ zusammengefasst, 1973 erstmals komplett in der Galerie Rudolf Zwirner in Köln gezeigt wurden.

„Die neunteiligen Schriftbilder sind alle nach einem ähnlichen Prinzip aufgebaut. Neun Leinwände in der Größe von ca. 80 x 100 cm werden zu einem Tableau von je drei mal drei Tafeln mit kleinen Zwischenräumen zusammengefügt. Jedes dieser sechs Ensemble mit jeweils fünf Farbvariationen hat sein eigenes Thema und unterscheidet sich hinsichtlich der Typographie. [...] Die letzte Serie dieser Art in deutscher Sprache heißt SÉRIE EN NEUF TABLEAUX EN LANGUE ALLEMAND, DIE WELT...(1973) von Kant, Nietzsche, Goethe, Marx, Hölderlin, Hegel und Beethoven. Wieder markieren auf einer Tafel drei Pünktchen einen Platzhalter, der sicherlich von jedem leicht mit einer weiteren Größe deutscher Geistesgeschichte zu ergänzen wäre. [...] Broodthaers visualisiert in seinen Schriftbildern die verschiedenen Methoden der Kunstgeschichte. Wie in einer Stilanalyse gliedert er die Kunst in Gruppen verschiedener Nationalitäten, ordnet die nach Namen und Lebensdaten, charakterisiert sie durch Zufügen bestimmter Verben und Attribute.“ (Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers, die Bilder, die Worte, die Dinge, Köln 1997, S.142-144)

€ 200 000 – 250 000,–

DIE WELT VON KANT

\* \* \*

1724-1804

DIE WELT VON GOETHE

\* \* \*

1749-1832

DIE WELT VON BEETHOVEN

\* \* \*

1770-1827

DIE WELT VON HEGEL

\* \* \*

1770-1831

\* \* \* \* \*

\* \* \* \* \*

1973

\* \* \* \* \*

\* \* \* \* \*

DIE WELT VON HÖLDERLIN

\* \* \*

1770-1843

DIE WELT VON MARX

\* \* \*

1818-1883

DIE WELT VON \* \* \*

\* \* \*

\* \* \* \* \*

DIE WELT VON NIETZSCHE

\* \* \*

1844-1900

## JUAN GRIS

Madrid 1887 – 1927 Boulogne-Billancourt

### 61 RAISINS, CARAFE ET LIVRE 1922

Öl auf Leinwand, doubliert. 38 x 46 cm.  
Gerahmt. Unten links grau signiert und  
datiert 'Juan Gris. 1922'. – An der oberen  
Malkante mit minimalen Retuschen.

Cooper/Potter 405

*Oil on canvas, relined. 38 x 46 cm. Framed.  
Signed and dated 'Juan Gris. 1922' in grey  
lower left. – Minor retouches along the upper  
edge of painting.*

#### Provenienz *Provenance*

Galerie Kahnweiler, Paris, Archiv Nr. 7436  
(rückseitig mit fragmentiertem Etikett auf  
dem Keilrahmen); Galerie Simon, Paris  
(1923); Galerie Mettler, St. Gallen (Nr. 431);  
Madame Vandervelde, Schweiz; Sotheby's  
London, Auktion 17. Februar 1932, Lot 136;  
Major Simmons, London; Christie's London,  
Auktion 27 März 1973, Lot 24; Galerie  
Georges Moos, Genf, Nr. 444 (rückseitiger  
Rahmenaufkleber); Galerie Krugier, Genf;  
Brook Street Gallery, London; Privatsamm-  
lung Tschechien

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1923 (Galerie Simon), Nr. 46 (rück-  
seitig mit fragmentiertem Etikett auf dem  
Keilrahmen)

#### Literatur *Literature*

L'Esprit Nouveau, Nr. 20, 1922, mit Abb.

€ 300 000 – 350 000,–

In der kurzen intensiven Schaffenszeit, die ihm vergönnt war, konzentrierte sich Juan Gris motivisch hauptsächlich auf das Stillleben. Der Kubismus war dabei für ihn der einzige Weg, die von ihm und seinen Weggefährten angestrebte visuelle Essenz der gegenständlichen Welt bildlich umzusetzen. So schrieb er in einem Beitrag im Europa-Almanach von 1925: „Also ich kann im Augenblick nicht die Möglichkeit überhaupt nur in Betracht ziehen, sich mal auf Kubistische Manier, mal in einer anderen Kunstmanier auszudrücken, denn für mich ist der Kubismus keine Manier, sondern eine Ästhetik und selbst ein seelischer Zustand.“ (zit. nach: Daniel-Henry Kahnweiler, Einführung, in: Juan Gris, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1965/66, o.S.). Sein Oeuvre weist eine Stringenz und Geschlossenheit auf, die von ausgeprägter Selbstreflexion und größter Leidenschaft für seine Sache zeugt. Dabei verfolgte Gris seinen ganz eigenen Weg innerhalb des Kubismus: „In seinen Stillleben [...] vereinigen sich Mathematik und Poesie wie in der Musik. [...] Die ideale Form des Modells wird nicht länger in grüblerischer Analyse durch atomisierte Zerlegung ermittelt, sondern vom Maler aus der eigenen Vorstellung heraus gestaltet; im Gegensatz zu Cézanne geschieht das nicht 'vor dem Motiv', sondern mit Hilfe der Erinnerung.“ (Karl Ruhrberg, in: Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Köln 2005, S. 74).

In unserem Stillleben aus dem Jahr 1922 fügt Gris das motivische Vokabular aus Karaffe, Buch, Fruchtschale, Zeitung und Pfeife zu einem in sich geschlossenen kristallinen Gebilde zusammen, das durch den umgebenden querovalen Rahmen wie ein Bild im Bild in besonderem Maße hervorgehoben wird.

*In the short, intense period of creativity granted to him, Juan Gris primarily concentrated on the still life in terms of motifs. At the same time, for him, Cubism was the only way for himself and like-minded artists to realise that sought-after visual essence of the objective world in the form of pictures. Thus, in a contribution to the "Europa-Almanach" of 1925, he writes: "And so, at the moment, I cannot even consider the possibility of expressing myself sometimes in the Cubist manner, sometimes in a different artistic manner, because for me Cubism is not a manner, but an aesthetic, even a spiritual state." (cited in: Daniel-Henry Kahnweiler, Einführung, in: Juan Gris, exhib. cat., Wallraf-Richartz-Museum, Cologne 1965/66, no pag.). His oeuvre displays a rigour and cohesiveness that testify to an exceptional level of self-reflection and the greatest passion for his cause.*

*"In the still lifes [...] mathematics and poetry become united, as in music. [...] The ideal form of the model is no longer identified through atomised decomposition in the course of brooding analysis, rather, it is composed by the painter based on his own idea; in contrast to Cézanne, this takes place not 'before the motif', but with the aid of memory. (Karl Ruhrberg, in: Kunst des 20. Jahrhunderts, Vol. 1, Cologne 2005, p. 74).*

*In our still life from 1922, Gris has combined his vocabulary of motifs consisting of carafe, book, fruit bowl, newspaper and pipe into a cohesive, crystalline figure that he causes to emphatically stand out like a picture within a picture through the horizontal, ovoid frame surrounding it.*



## ALICE BAILLY

Genf 1872 – 1938 Lausanne

### N62 JEUX D'ÉTÉ 1920

Öl auf Leinwand. 80 x 65 cm. Gerahmt. Nicht signiert. Rückseitig unten rechts mit dem Pinsel schwarz betitelt sowie oben mit dem Stempel der Fondation Alice Bailly versehen, durch Unterschrift des Präsidenten der Fondation bestätigt. – In farbfrischer Erhaltung. Sehr wenige winzige Farbverluste.

*Oil on canvas. 80 x 65 cm. Framed. Unsigned. Titled in black brush verso lower right and at the top a stamp by Fondation Alice Bailly, confirmed by the signature of the President of the foundation. – In fine condition with vibrant colours. Very few minute colour losses.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Klopfer, Zürich (1982); Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

Mailand (Galleria Milano) (auf dem Keilrahmen mit dem Galerie-Etikett); Zürich 1974/75 (Galerie Strunskaja); Wien/Innsbruck/Aargau 1985 (Galerie nächst St. Stephan/Galerie Krinzinger, Forum für aktuelle Kunst/Aargauer Kunsthaus), Alice Bailly. Werke 1908-1923, Kat. Nr. 39 mit Abb. 34 (auf dem Keilrahmen mit dem Ausstellungs-Etikett)

€ 40 000 – 60 000,–

Alice Bailly, 1872 in Genf geboren, gehört zu den über lange Zeit vergessenen Schweizer Künstlern. Erst die 1970 im Museum Winterthur abgehaltene Ausstellung „Kubismus, Futurismus und Orphismus in der Schweizer Malerei“ machten ihre Werke einem breiteren Publikum bekannt. Bailly studierte in den 1890er Jahren an der École de Beaux-Arts in Genf, 1904 ließ sie sich für längere Zeit in Paris nieder. Hier wurde sie im Salon d'Automne bekannt mit einer Holzschnittserie, die 1906 ausgestellt wurde und einem 1908 gezeigten Ölgemälde. Die Künstlerin pflegte Freundschaften mit zahlreichen Künstlerkollegen, u.a. mit Raoul Dufy, André Lhote, Francis Picabia und Kees van Dongen. Ab 1910 fanden Einflüsse des Kubismus, etwas später auch des Futurismus, Eingang in ihr Werk; Bailly entwickelte aus den neuen Eindrücken einen eigenständigen lyrisch-bewegten Stil. Die Künstlerin hat „in ihren großen Ölbildern eine nach kubistischen und futuristischen Prinzipien erfolgte Umsetzung angestrebt, in der gewisse konstruktivistische Gesetze, Elemente des Bildbaues, der Form- und Farbgliederung um der Plastizität willen, manifest wurden. Auf diesem Gebiet hat sie epochale Lösungen gefunden, die ihre historische Bedeutung in der Schweizer Kunst begründeten.“ (Hans Neuburg, in: Alice Bailly 1872-1938. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Ausst. Kat. Galerie Strunskaja, Zürich 1973, o.S.). Die Jahre während des I. Weltkrieges verbrachte sie in ihrer Heimatstadt Genf. Kurzzeitig kehrte sie nach Paris zurück, ab 1922 lebte sie bis zu ihrem Tod wieder in der Schweiz. Ihre Bildsprache wurde ornamentaler und gefestigter. Heitere, zartfarbige Motive von Badenden und Tanzenden zeugen von der ausgeprägten Lebensfreude der Künstlerin.

*Alice Bailly was born in Geneva in 1872 and is among those Swiss artists who were long forgotten. It was not until the exhibition "Kubismus, Futurismus und Orphismus in der Schweizer Malerei" held at the Museum Winterthur in 1970 that her works became known to a broader public. Bailly studied in the 1890s at the École des Beaux-Arts in Geneva, and from 1904 she settled in Paris for an extended period. There, at the Salon d'Automne, she became known through a series of woodcuts exhibited in 1906 and an oil painting shown in 1908. She was friends with numerous fellow artists, such as Raoul Dufy, André Lhote, Francis Picabia and Kees van Dongen. From 1910 influences from Cubism, and somewhat later also Futurism, made their way into her work; Bailly developed her own independent, lyrically dynamic style out of these new impressions. The artist had "striven for an execution realised according to Cubist and Futurist principles in her large oil paintings, which manifest certain constructivist laws, elements of pictorial structure, the articulation of forms and colours for the sake of three-dimensionality. In this realm she found epochal solutions, which provided the foundation for her historical significance in Swiss art." (Hans Neuburg, in: Alice Bailly 1872-1938: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, exhib. cat. Galerie Strunskaja, Zurich 1973, n. pag.). She spent the years of World War I in her hometown of Geneva. She returned briefly to Paris and then remained in Switzerland from 1922 until her death. Her visual idiom became more ornamental and stabilized. Cheerful motifs in delicate colours featuring bathers and dancers testify to the artist's pronounced enjoyment of life.*



## RAOUL DUFY

Le Havre 1877 – 1953 Forcalquier

### 63 LE JARDIN À MUNICH 1909/1910

Öl auf Leinwand, randdoubliert. 55 x 46 cm.  
Gerahmt. Unten links schwarz signiert  
'Raoul Dufy'. – In farbfrischer Erhaltung

Nicht bei Laffaille

Mit einer Foto-Expertise von Fanny Guillon-  
Laffaille, Paris, vom 7. Juni 1993

Wir danken Fanny Guillon-Laffaille für  
ergänzende Informationen.

*Oil on canvas, borders relined. 55 x 46 cm.  
Framed. Signed 'Raoul Dufy' in black lower  
left. – In fine condition with fresh colours.*

*Not recorded by Laffaille*

*With a photo-certificate by Fanny Guil-  
lon-Laffaille, Paris, dated 7 June 1993*

*We would like to thank Fanny Guillon-Laffaille  
for supplementary information.*

#### Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Sammlung  
Gérard Oury, Frankreich; Christie's London,  
Impressionist and Modern Paintings, Water-  
colours and Sculpture, Part II, 30. November  
1993, Lot 195; Kunsthaus Bühler, Stuttgart  
(1995); Privatbesitz Baden-Württemberg

#### Ausstellungen Exhibitions

Spa 1994 (Casino), Raoul Dufy, Kat. Nr. 3  
mit Farbabb.; Stuttgart 1995 (Kunsthaus  
Bühler), Raoul Dufy, Kat. Nr. 17 mit Farbabb.

€ 100 000 – 130 000,–

Unter dem Einfluss der Werke Cézannes und durch das gemeinsame Arbeiten mit Georges Braque wandte sich Raoul Dufy um 1908 dem Kubismus zu. Die zuvor leuchtende Farbigkeit seiner fauvistischen Werke wich einem eher verhaltenen Kolorit. Formale, konstruktive Fragen standen nun im Vordergrund. Mit seinem Studienfreund Émile-Othon Friesz reiste Dufy 1909 nach München, der Aufenthalt schlug sich im Oeuvre beider Maler mit mehreren Bildern nieder. Während sich Friesz auf die Ansichten von verschneiten Münchner Plätzen konzentrierte, schuf Dufy Straßen- und Parkansichten, die einzelne Gebäude mit der umgebenden Vegetation verbinden. Interessant ist der formale Kontrast zwischen den blockhaft-kubischen Bauten im Mittel- oder Hintergrund und den im Vordergrund platzierten winterlich kahlen Bäumen. Sie sind zeichenhaft auf einer Art Federform reduziert und scheinen von Dufy nicht als motivische Staffage, sondern gleichwertig zu den Gebäuden gesehen worden zu sein (vgl. etwa „La Garde à Munich“, Laffaille 292, oder „Paysage de Munich“, Laffaille 295).

Der Titel unseres Werkes „Jardin à Munich“ lässt sofort an den Englischen Garten denken, plausibel wäre aber auch eine Verortung im Botanischen Garten. Der Blick des Betrachters wird in dieser frühlingshaften Landschaftsansicht aus erhöhter Position heraus über eine Art Wäldchen gelenkt. Summarisch stellen braun und grün gehaltene Flächen die Bäume dar, einzelne Linien von Stämmen und Ästen sowie elliptische Umrisse von Baumkronen stechen hervor. Sogar eine Art Palmenform lässt sich links im Bild ausmachen. Nicht eindeutig zu entschlüsseln ist der monolithische Gebäudeblock, der über den Bäumen aufragt. Dufy kombinierte die weiche malerische Behandlung der Farbe mit einer präzisen geometrischen Konstruktion, indem er den Baumbestand auf das zentral darüber gesetzte Gebäude und damit zu einer pyramidalen Form zulaufen lässt.

*Under the influence of Cézanne's artworks and through his work together with Georges Braque, Raoul Dufy turned to Cubism around 1908. The luminous tonality of his previous fauvist works was replaced by a more reserved colour scheme. Formal and constructive questions entered into the foreground. In 1909 Dufy travelled to Munich with Émile-Othon Friesz, a friend from his studies, and their stay left its mark on the oeuvres of both painters in the form of multiple pictures. While Friesz concentrated on views of Munich's snow-covered squares, Dufy created views of streets and parks which link individual buildings with the vegetation surrounding them. The formal contrast between the block-like, cubic buildings in the middle ground or background and the bare, wintery trees placed in the foreground is interesting. The latter are reduced to a feather-like form in the manner of a symbol and Dufy seems to have seen them not as staffage subordinate to the motif, but as equal to the buildings in terms of significance (see, for example, "La Garde à Munich", Laffaille 292, or "Paysage de Munich", Laffaille 295).*

*The title of our work, "Jardin à Munich" immediately calls Munich's English Garden to mind, but a location in the Botanical Garden would also be plausible. In this spring-like landscape image, the viewer's gaze is directed over a little wooded area from an elevated vantage point. Shapes in brown and green summarily depict the trees, and the individual lines of trunks and branches as well as the elliptical outlines of the tree's crowns stand out. A kind of palm-tree form can even be recognised to the left of the picture. The monolithic block of the building stretching above the trees cannot be definitively identified. Dufy has combined the soft, painterly treatment of the colour with a precise, geometric construction by causing the group of trees to converge towards the building placed above them at the centre, thus producing a pyramidal form.*



## FAUSTO MELOTTI

Rovereto 1901 – 1986 Mailand

### 64 DISSONANZE ARMONIOSE

1972/1973

Gold und Silber. 30 x 30 x 10 cm. Eingeschlagen signiert 'Melotti' und nummeriert sowie mit dem Silberstempel „800“. Exemplar 3/3 (+1 A.P.) – Mit geringfügigen Altersspuren.

Germano Celant, Melotti, Catalogo Generale, Sculture 1929-1972, Mailand 1994, WVZ-Nr. 1972 74

*Gold and silver. 30 x 30 x 10 cm. Signed 'Melotti' (hammered) and numbered as well as with silver stamp "800". Numbered 3/3 (+1 A.P.). – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Rom 1973 (Marlborough Galleria d'Arte), Fausto Melotti (anderes Exemplar)

€ 30 000 – 40 000,–

Bevor er seine künstlerische Laufbahn einschlägt, absolviert Fausto Melotti ein Studium der Physik und Mathematik. Zeitgleich lässt er sich zum Pianisten ausbilden. Die Liebe zur Musik begleitet ihn ein Leben lang und schlägt sich thematisch in zahlreichen seiner metallplastischen Arbeiten nieder, Titel wie „Contrappunto“, „Tema e variazioni“ oder „Canone“ finden sich wiederholt in seinem Oeuvre. Mittels filigraner Drahtstreben und Formen aus Messing-, Silber- oder Goldblech strebt der Künstler danach, die schwer fassbaren musikalischen Phänomene in abstrakte Plastiken umzusetzen. Die Arbeiten beruhen oftmals auf einer metallischen Rahmenkonstruktion als stabilem Gerüst und sind von Melotti als Kleinauflagen konzipiert.

Das hier angebotene „Dissonanze armoniose“ (Harmonischer Missklang) ist von puristischer Eleganz. Scharfkantige, rechtwinklige Rahmenstrukturen kontrastieren mit drei freien, spielerischen Formen, die auf zwei übereinanderliegenden Ebenen verteilt sind. Die sanft gebogene dreiteilige Kurve aus Golddraht unten weckt Assoziationen an Notenlinien oder einen anschwellenden Ton, die beiden kleinen Streifen aus Goldblech auf der oberen Ebene – der eine gekurvt, der andere zu einer Schlaufe geformt – mögen einzelne Tonfolgen symbolisieren, einer präzisen Definition entziehen sie sich jedoch alle.

*Prior to embarking on his artistic career, Fausto Melotti completed studies in physics and maths. At the same time, he trained to become a pianist. The love of music accompanies him throughout his life and thematically finds expression in his numerous metal sculptures. Titles such as "Contrappunto", "Tema e variazioni" or "Canone" can be repeatedly found in his oeuvre. By means of filigree wire struts and shapes made of brass, silver or gold sheeting, the artist strives to transform elusive musical phenomena into abstract sculptures. The works often constitute a metal frame skeletal structure as a stabilising framework and are conceived by Melotti as limited editions.*

*The "Dissonanze armoniose" (Harmonic dissonance) on offer here is of a purist elegance. Sharp-edged and rectangular frame structures contrast with three free, playful forms that are placed on two different levels, one above the other. Further down, the carefully bent three-part curve made from gold wire evokes associations with lines of music or a rising tone. On the upper level, the two small strips made from gold wire – one bent, the other looped – may symbolize individual tone sequences, however, they all elude a precise definition.*



## FAUSTO MELOTTI

Rovereto 1901 – 1986 Mailand

### 65 LA FORESTINA

1971

Edelstahl. 32 x 20 x 12 cm. Auf der Plinthe geritzt signiert 'Melotti'. Eines von 3 Exemplaren. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Germano Celant, Melotti, Catalogo Generale, Sculture 1929-1972, Mailand 1994, WVZ-Nr. 1971 46

*Stainless steel. 32 x 20 x 12 cm. Signed 'Melotti' (scratched) on plinth. One of 3 works. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Sartirana Lomellina 1986 (Castello di Sartirana), Fausto Melotti, Opere 1954-1986, Ausst.Kat., S.28 mit Abb. (anderes Exemplar)

Literatur *Literature*

Tiziana F. Conti, L'arte? È come un viaggio, in: Kunstzeitschrift Arteinworld, Venedig 1991, S.54 mit Farbbabb. (anderes Exemplar)

€ 20 000 – 30 000,–

Poesie und Mathematik sind die beiden Kontrapunkte, die die filigranen Metall- und Drahtplastiken Fausto Melottis der 1960er und 1970er Jahre maßgeblich bestimmen. Geprägt von leichter und filigraner Kühle stehen sie seinen erdverbundenen, archaischen Figurinen und Flachreliefs aus Gips und Terracotta gegenüber, die in früheren Werkphasen, aber auch zeitgleich entstehen.

In lyrischen Arbeiten wie „La Forestina“ (Das Wäldchen) symbolisieren geometrische Formen allumfassend gültige Naturmotive – gänzlich abstrakt, jedoch gut lesbar. Der rhythmisierte Gleichklang der neun identischen, auf einer quadratischen Basis in präzisen Reihen verankerten Baumzeichen wird nur unterbrochen von den „Flechten“, die in Form zarter Kettenglieder von einem von ihnen herabhängen. Die puristische Strenge der Konstruktion erhält mit diesem verspielten Element das erzählerische Moment, das den Zauber von Melottis Arbeiten ausmacht.

*Poetry and mathematics are the two counter points that play a decisive role in defining Melotti's metal and wire sculptures of the 1960s and 1970s. Characterised by light and filigree coolness, they are in opposition to his earth-bound, archaic figures and low reliefs made of plaster and terracotta that were created in early work phases but, in some cases, also simultaneously.*

*In lyrical works such as "La Forestina" (the little forest) geometric forms symbolise all-encompassing valid natural motifs – entirely abstract yet easily recognizable. The rhythmised harmony of the nine identical tree symbols rooted on a square base in precise rows is only interrupted by the "braids" hanging from one of them in form of delicate chain links. With this playful element, the purist austerity of the construction is given the narrative moment that constitutes the magic of Melotti's works.*



## PETER ROEHR

Lauenburg/Pommern 1944 – 1968 Frankfurt am Main

### 65a OHNE TITEL (FO-48) 1965

Foto-Montage: Papier mit PVC-Beschichtung auf Kunststoff. 169 x 164 cm.

Nachlassverzeichnis-Nr. FO-48

Mit schriftlicher Bestätigung vom Nachlass Peter Roehr, Paul Maenz, per Mail vom 7.10.2013.

*Photo-Montage: paper with PVC coating on plastic. 169 x 164 cm.*

*Catalogue of the Estate no. FO-48  
(label verso)*

*With written confirmation from the Estate of Peter Roehr, Paul Maenz, via email dated 7.10.2013.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Paul Maenz, Köln; Galerie Jöllenbeck, Köln; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Tübingen 1977 (Kunsthalle), Eindhoven (Stedelijk van Abbe Museum), Frankfurt (Kunstverein), Peter Roehr 1944-1968, Ausst.Kat.S.126

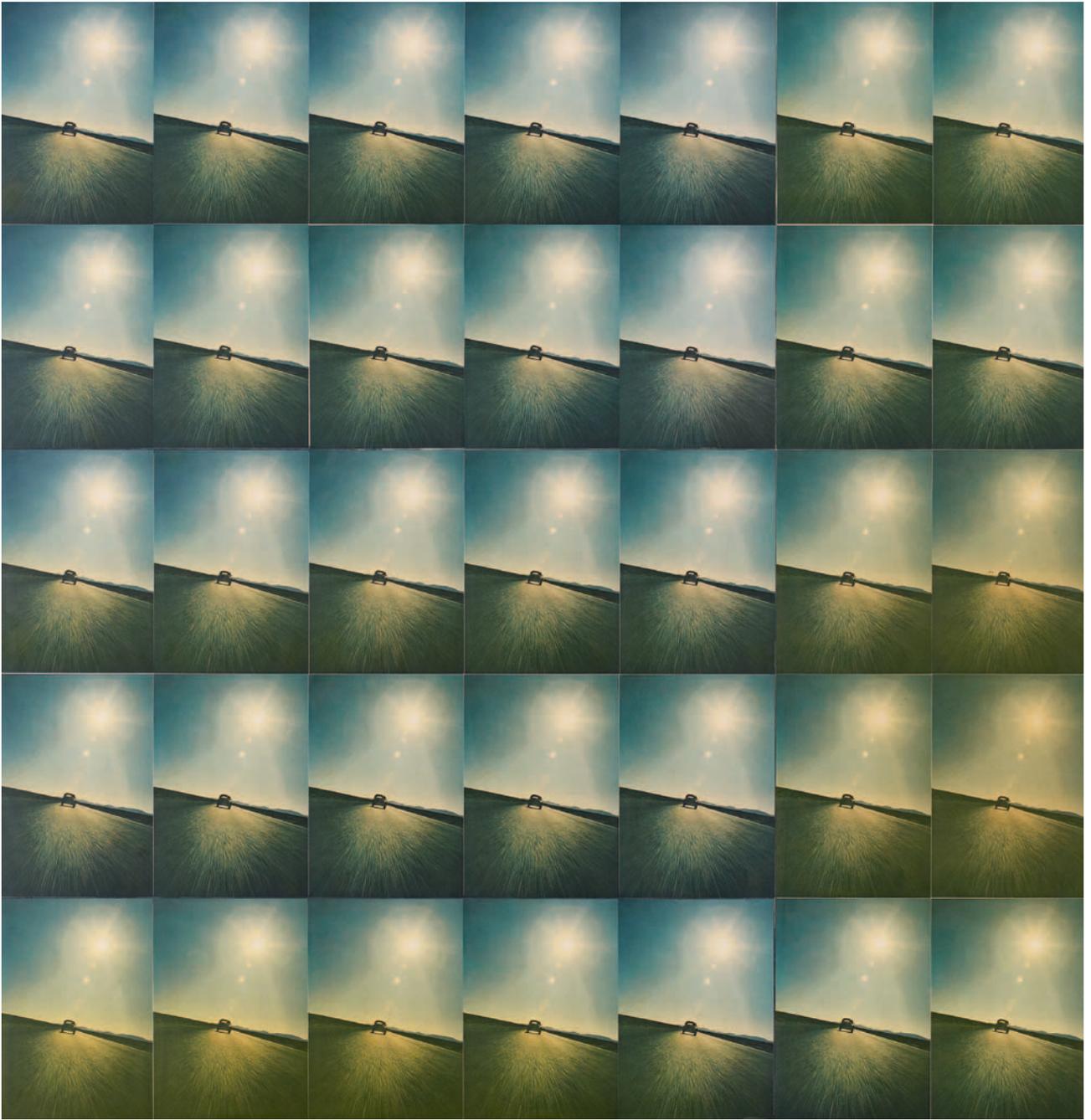
€ 35 000 – 40 000,-

„Ich fühle mich identisch mit dem, was ich tue. In den >Montagen< verwirkliche ich uneingeschränkt alles, was mir wichtig ist. Ich glaube, ich bin frei.“ (Peter Roehr, Notizen aus dem Nachlaß, in: Rudi Fuchs, Paul Maenz (u.a.), Peter Roehr, Ausst.Kat. Köln 1977,S.31)

Als Peter Roehr am 15. August 1968 mit nur knapp 24 Jahren nach schwerer Krankheit stirbt, hinterlässt er ein beachtliches Oeuvre, dessen künstlerische Reife und Geschlossenheit bis heute beeindruckend sind. Die Werkentwicklung konzentrierte sich auf wenige Jahre: Die ersten, um 1960 entstandenen Arbeiten Roehrs sind noch beeinflusst vom Informel, doch zügig entwickelt er in den folgenden Jahren erste Collagen aus alltäglichen Materialien wie Reiskörnern oder Kordeln, die der Geisteshaltung und dem Kunstverständnis eines Piero Manzoni oder der Gruppe ZERO verwandt sind. Ab 1964 arbeitet Roehr schließlich an seinen „Foto-Montagen“: Aus Zeitschriften oder Werbebroschüren ausgeschnittene, dicht an dicht geklebte Bilderserien, die das immergleiche Motiv repetieren. Er schreibt gezielt Unternehmen wie VW oder Chevrolet an und bittet um die Zusendung von umfangreichem Bildmaterial. Ein charakteristisches Motiv seiner Montagen wird in der Folge das Automobil. Der Bildgegenstand erweist sich als ideales Mittel, um den Grundgedanken der seriellen Reihung zu verbildlichen: Die Ästhetik und Dynamik der Wiederholung. Bei „Ohne Titel (FO-48)“ entwickelt Roehr eine besondere Sogwirkung durch die schräg angelegte Perspektive und den Straßenverlauf, an dessen Horizont ein VW-Käfer in Endlosschleife der Sonne entgegenrast. Hier wird die Besonderheit der Foto-Montagen deutlich: Sie sind ganz Konzept des Künstlers und transportieren zugleich Emotionen, an die der Betrachter anknüpfen kann, wie in unserem Fall die geradezu gefühlte Geschwindigkeit und vielleicht sogar die Freiheit.

*“I feel I am identical with what I do. In my ‘Montages’ I unreservedly realise everything that is important to me. I believe I am free.” (Peter Roehr, Notizen aus dem Nachlass, in: Rudi Fuchs, Paul Maenz (et al.), Peter Roehr, exhib.cat., Cologne 1977, p. 31)*

*When Peter Roehr died after a severe illness at the age of just 24 on 15 August 1968, he left behind a substantial oeuvre that displays an artistic maturity and self-contained quality which are still impressive today. The development of his oeuvre took place within a small number of years: Roehr’s first works, created around 1960, were still influenced by Informalism. Yet over the next few years he quickly developed his first collages from everyday materials such as grains of rice and cords which are akin to the artistic understanding of someone like Piero Manzoni or the ZERO Group. From 1964 onwards Roehr eventually started to work on his “Photo Montages”. They are series of images, cut out from magazines and advertising brochures, stuck together closely next to each other and repeating an identical subject. He targeted companies such as VW and Chevrolet, asking them to send him large amounts of images. One theme that became characteristic in his photo montages was the automobile. It turned out to be an ideal way for him to symbolise the basic idea of objects in a series, as it expressed the aesthetics and dynamism of repetition. In “Untitled (FO-48)” Roehr developed a special suction effect through an oblique perspective and the direction of the road where a VW Beetle can be seen on the horizon, racing towards the sun in an endless loop. It shows the special feature of his photo montages, as they are entirely the artist’s idea, while at the same time conveying emotions to which the viewer can relate - in our case an almost tangible sense of speed and perhaps also of freedom.*



## JOSEPH BEUYS

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

### 66 OHNE TITEL

1961

Ölfarbe (Braunkreuz) und Deckweiß auf kariertem Papier auf Zeitungspapier. 17,5 x 26,3 cm. Auf Unterlagenkarton ca. 26,4 x 34,7 cm. Auf dem Zeitungspapier signiert und datiert 'Joseph Beuys 1961'. Rückseitig auf dem Unterlagenkarton signiert und datiert 'Beuys 1961'. – Mit leichten Altersspuren.

*Oil colour (Braunkreuz) and opaque white on squared paper on newsprint. 17.5 x 26.3 cm. On support card approx. 26.4 x 34.7 cm. Signed and dated 'Joseph Beuys 1961' on the newsprint. Signed and dated 'Beuys 1961' verso on support card. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Süddeutschland

€ 20 000 – 30 000,–

„Er [Beuys], der ungerne Abgrenzungen technischer Art inmitten der Vielfalt seiner gezeichneten, gemalten und geformten Elaborate zugesteht, hat mit der Formel Braunkreuz vor 15 Jahren einem durchlaufenden Strom von Arbeiten einen Sammelnamen gegeben, der in beiden Silben besondere Assoziationen auslöst. Sieht man vom Grün des Chlorophylls ab, so kann Braun als der tragende Farbstoff des Organischen bezeichnet werden. Das gilt weniger für den Bildungsprozess als vielmehr für die Verfärbung der Alterung und die Stadien des Zerfalls. Eintrocknetes Blut und rostiges Eisen kommen dem gewählten Farbton von Braunkreuz recht nahe. In gewissem Sinne ist der Farbton auch eine Balance zwischen der dumpfen Lichtlosigkeit von Erde und der strahlenden Intensität von Blut. Nicht zufällig sind Nachbarschaften von Signalrot und Hinzufügungen von metallischen Lösungen (Gold, Kupfer, Eisen) zum Farbstoff des Braunkreuz in manchen Bildern zur Darstellung gekommen. Der Farbton ergibt sich in der Entstehungsphase nicht von heute auf morgen. Es gibt Vorstufen und bestimmte frühe Andeutungen über Jahre hinweg, bis dann gegen Ende der fünfziger Jahre Farbton und Farbmaterie ihre signifikante Gestalt erhalten. Zu ihr gehört wesentlich die stumpfe, reflexfreie Oberfläche, sowohl bei dünnflüssigem als auch bei opakem Auftrag. Sie wird gestört, wenn Fladen, Brocken und kleinere Partikel getrockneter Farbmaterie in die Farbhaut eingearbeitet sind. Aber an sich ist ihre stumpfe Dichte intendiert. Ihr Ausdruck fasst die große Zahl der Braunkreuz-Arbeiten nachdrücklich zusammen.“ (Hans von der Grinten, Braunkreuz als Materie für viele Blickrichtungen, in: Joseph Beuys, Braunkreuz, Ausst.Kat. Nijmeegs Museum, Commanderie van Sint Jan, Münster 1985, S.4)



...enhaltige Störung. Der Sch...  
...alcher Kinder ist häufig...

## PER KIRKEBY

1938 – Kopenhagen – 2018

### 67 OHNE TITEL

1977

Öl auf Leinwand. 210 x 140 cm. Gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert und  
datiert 'PER KIRKEBY 1977'. – Mit leichten  
Altersspuren.

PK 8 (Archivnummer der Bilder von Per  
Kirkeby im Archiv der Galerie Michael Wer-  
ner, Köln und New York)

*Oil on canvas. 210 x 140 cm. Framed. Signed  
and dated 'PER KIRKEBY 1977' verso on  
canvas. – Minor traces of age.*

#### Provenienz *Provenance*

Galerie Michael Werner, Köln; Privatsamm-  
lung Johannes Gachnang, Bern (jeweils mit  
rückseitigem Aufkleber) (1998);  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Karlsruhe 2000 (Städtische Galerie),  
Per Kirkeby, Die Karlsruher Jahre, Ausst.Kat.  
Nr.2, S.74 mit Farbabb.  
Bern 1979 (Kunsthalle), Per Kirkeby,  
Ausst.Kat.Nr.37, o.S. mit Farbabb. (mit rück-  
seitigem Aufkleber)

#### Literatur *Literature*

Poul Erik Tøjner, Per Kirkeby, Malerei, Köln  
2003, S.104 mit Farbabb.

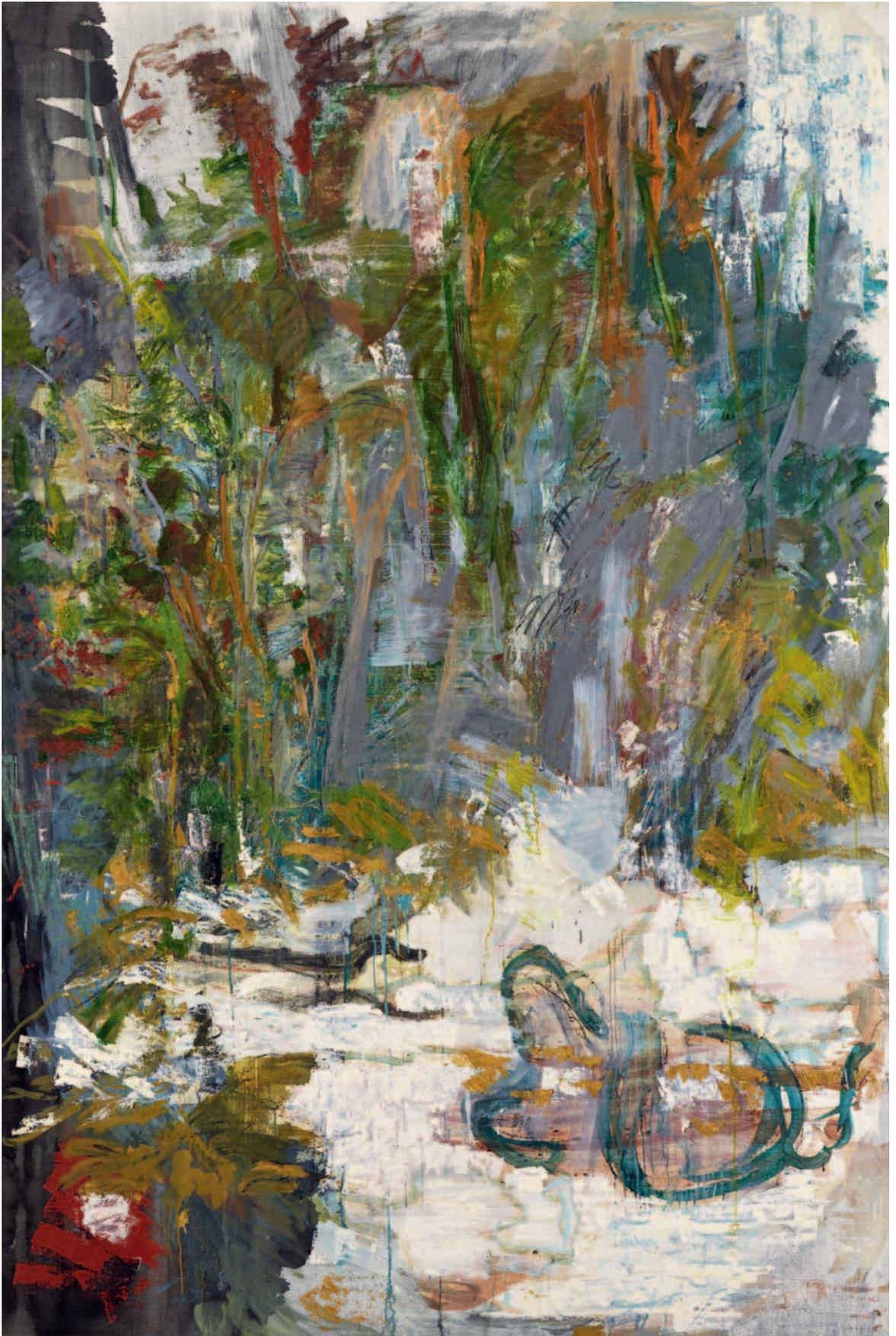
€ 120 000 – 150 000,–

Per Kirkeby ist sowohl Künstler als auch Naturwissenschaftler, sein Studium der Geologie, seine Reisen und seine Affinität zur Natur schlagen sich vielfältig in seinem künstlerischen Schaffen nieder. Realistische Naturmotive klingen in seinen Gemälden an, gehen aber so nahtlos in abstrakte Strukturen über, dass sie für den Betrachter kaum fassbar sind. Vermutet man ein figürliches Motiv, einen Baum, einen Felsen, ein Tier, zu erkennen und sich in Erwartung weiterer derartiger Erkenntnisse tiefer in das Werk hineinzusehen, so verflüchtigt sich jede Gewissheit sogleich wieder. Das vermeintlich Erkann- te transformiert sich bei intensiver Betrachtung zurück in abstrakte Gefüge aus Linien und Flächen. So scheinen sich aus dem hier angebotenen Gemäl- de vegetative Elemente herauszuschälen, junge Bäumchen und Sträucher bilden das Unterholz einer Waldlichtung vor einem winterlich grauen Himmel, Schneereste bedecken den Boden, ein überdimensioniertes Tier scheint im Vordergrund zu hocken, einen Augenblick später sieht sich der Betrachter jedoch wieder einem rein abstrakten Geflecht aus vielfältig übereinanderge- setzten Strichlagen gegenüber.

Kirkeby sieht sich selbst ausdrücklich nicht als Landschaftsmaler: „Es gibt ja zwei Begriffe, die ich hasse im Umgang mit meiner Arbeit. Der eine ist 'Landschaft' und der andere ist 'Kolorist' ... Ich habe das immer gehasst. Denn ich bin ja ein Großstadtkind. Ich habe nie so ein besonderes 'Ach-welch-wun- derschöne-Aussicht-Verhältnis' zur Landschaft gehabt. Landschaft ist für mich eine ganz bestimmte historische Kategorie, ein bestimmtes Klischee, das man immer verlassen kann, von dem man etwas benutzen oder nicht benutzen kann.“ (Per Kirkeby, zit. nach: Poul Erik Tøjner, Per Kikeby. Malerei, Köln 2003, S. 44). Natur bedeutet für den Künstler in erster Linie „Stofflichkeit und Materialität“, wie Poul Erik Tøjner an dieser Stelle weiter ausführt (a.a.O.). Kirkeby schafft keinen perspektivischen Naturraum, seinen Bildern haftet nichts Idyllisches an. Es gibt keinen Horizont und kein Panorama, stattdessen senkt und verengt er den Blick und führt den Betrachter mitten hinein in das undurchdringliche Gestrüpp und den Morast einer gänzlich unromantischen, aber intensiven Naturerfahrung.

*Per Kirkeby is an artist as well as a natural scientist. His studies in geology, his travels, and his affinity with nature are manifoldly reflected in his artistic work. Realistic themes of nature are discernible in his paintings but merge so seamlessly into abstract structures that they are barely tangible for the viewer. Should one suppose to recognise a figurative motif, a tree, a rock, an animal, and then, upon delving deeper into the work in anticipation of further such insights, all certainty immediately disappears again. The presumed recognition is trans- formed back into an abstract structure of lines and surfaces upon intensive observation. Vegetative elements appear to crystallise out of the painting on offer here, young trees and shrubs form the undergrowth of a forest clearing against the background of a wintery grey sky, remnants of snow cover the ground, an oversized animal seems to be cowering in the foreground, a moment later, however, the observer is again confronted with a purely abstract network of manifold superimposed layers of brush strokes.*

*Kirkeby explicitly did not see himself as a landscape painter: "There are two terms that I detest in the dealings with my art. One is 'landscape' and the other is 'colourist'... I have always detested this. After all, I am a city kid. I have never had a particular 'oh-what-a-beautiful-view-relationship' to landscape. For me, landscape is a very specific historical category, a certain cliché that one can always abandon, of which one can implement something or not implement anything." (Per Kirkeby, as cited in: Poul Erik Tøjner, Per Kikeby. Malerei, Cologne 2003, p. 44). For the artist, nature first and foremost signified "substantiality and materiality" as Poul Erik Tøjner explains further at this point (loc. cit.).*



## ELGER ESSER

Stuttgart 1967

### 68 CHATRESSAC I

1997

C-Print unter Plexiglas (Diasec) 2018.  
89,8 x 127,7 cm (121 x 158 cm). Auf der  
Rahmenrückwand mit Bleistift signiert,  
datiert, betitelt und nummeriert. Exemplar  
2/5. – In Künstlerrahmen.

*Chromogenic print, face-mounted to plexi-  
glass, printed 2018. 89.8 x 127.7 cm  
(121 x 158 cm). Signed, dated, titled and  
editioned in pencil on the reverse of the  
frame. Print 2 from an edition of 5. – In artist's  
frame.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Rheinland

Literatur *Literature*

Georg Elben/Elger Esser, Veduten und  
Landschaften. 1996 – 2000, München 2000,  
S. 38 mit Abb.

€ 10 000 – 12 000,–



## ROSEMARIE TROCKEL

Schwerte 1952

### 69 OHNE TITEL 2000

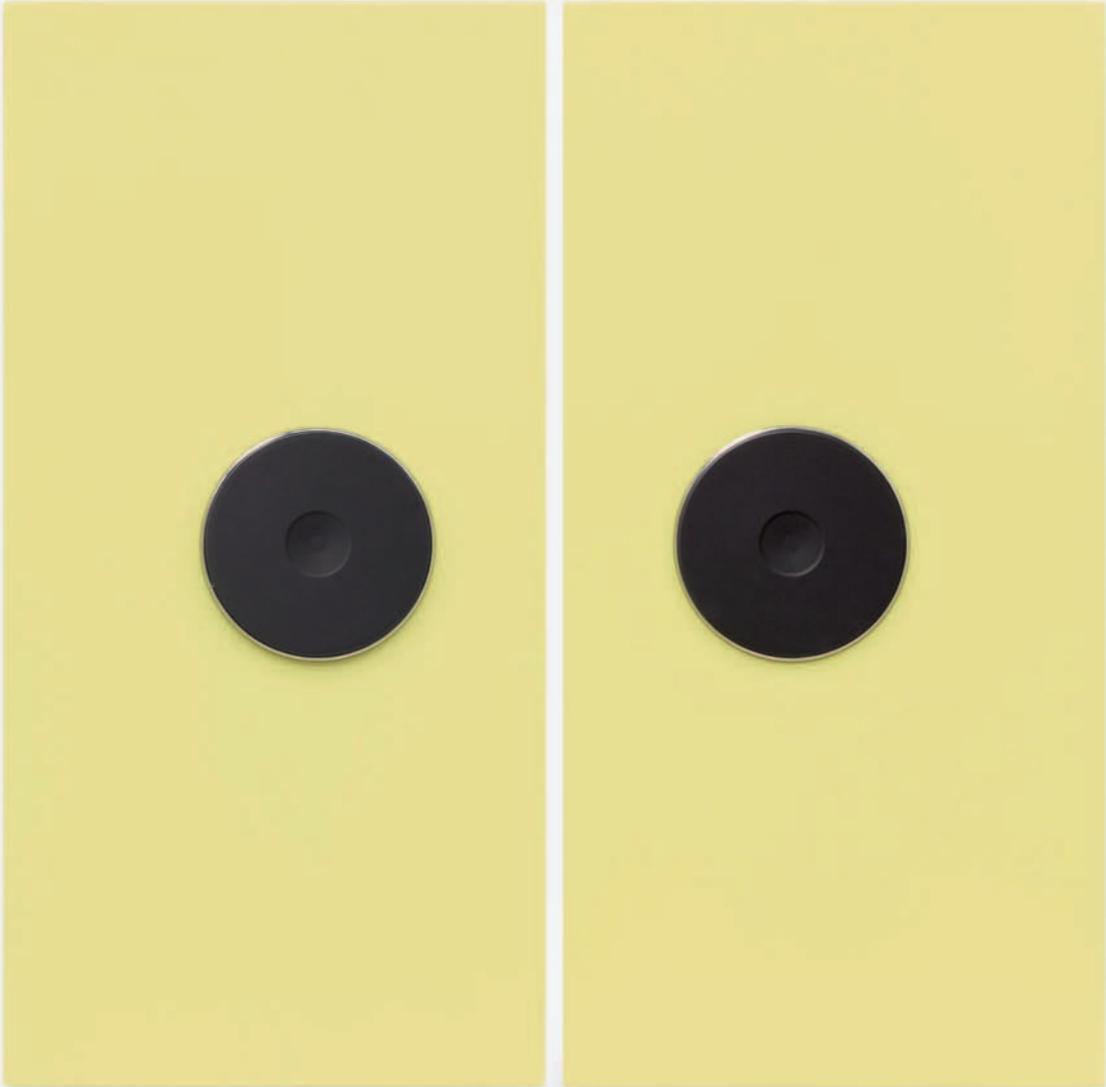
2-teilige Arbeit: je Stahl und Herdplatte.  
Je 90 x 45 x 10,5 cm. Eine Arbeit rückseitig  
auf dem Stahl signiert 'RTrockel' sowie mit  
Richtungspfeil und -angabe. Eine Arbeit  
rückseitig monogrammiert 'RT'.

*2-part work: each steel and stove plates.  
Each 90 x 45 x 10.5 cm. One work signed  
'RTrockel' verso on steel and with directional  
arrow and information. One work mono-  
grammed 'RT' verso.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Sprüth Magers, München (mit  
rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung,  
Süddeutschland

€ 20 000 – 25 000,-



## KARIN SANDER

Bensberg 1957

### 70 FRAUEN-NATIONALMANNSCHAFT 1:10 KADER 2005 2005



28 Figuren und 1 Ball: je 3D Bodyscans der Spielerinnen, SLS (Selektives Laser-Sintern), Polyamid und Airbrush. Höhe je ca. 16-18 cm. In Original-Kartonbox (mit leichten Gebrauchsspuren). – Mit geringfügigen Altersspuren.

*28 figures and 1 ball: each 3D bodyscans of the players, SLS (Selective laser sintering), polyamide and airbrush. Height each approx. 16-18 cm. In original cardboard box (with handling marks). – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Barbara Gross Galerie, München;  
Privatsammlung, Deutschland

€ 60 000 – 80 000,–

Auf einem beiliegenden Textblatt (mit leichten Altersspuren) heißt es:

„Die Spielerinnen der Nationalmannschaft und ihre Betreuer wurden vor Ort in Siegen mit einem 3D Kamera-Aufnahmeverfahren, einem 3D Bodyscanner mit Laserstrahlen abgetastet bzw. eingescannt. Die hierfür gewonnenen Daten wurden maßstabsgerecht einem Lasersinternverfahren zugeführt, welches die Figuren schichtweise in einem Pulverwerkstoff aufbaut. Dieser Bauprozess führt zur exakten Wiedergabe der jeweiligen Person; so entsteht in jeweils frei gewählter Haltung ein dreidimensionales Selbstportrait. Die Figuren der Nationalmannschaft wurden mittels dieses Verfahrens rein maschinell hergestellt und zeigen ein Verfahren, das speziell für das Projekt von Karin Sander „Figuren 1:10“ 1997 entwickelt und erstmals angewendet wurde.“

Namentlich aufgelistet sind sämtliche Spielerinnen, Betreuerinnen und Betreuer des Kaders.



*On an accompanying text sheet (with slight traces of age) it says: "The players of the national team and their supervisors were read or rather scanned on site in Siegen with a 3D camera recording procedure, a 3D body scanner with laser beams. The data obtained were fed into a laser sintering process which builds up the figures layer by layer in a powder material. This building process leads to an exact reproduction of the respective person thus creating a three-dimensional self-portrait in their chosen pose. The figures of the national team were produced purely by machine and show a procedure that was specially developed and first used for the project "Figuren 1:10" by Karin Sander in 1997".*

*Listed by name are all the players and supervisors of the squad.*



## VICTOR SERVANCKX

Dieghem bei Brüssel 1897 – 1965 Elewijt (Belgien)

### N71 OPUS 1 – 1928 (DER STROM IN SEINEM FLUSSBETT) 1928

Öl auf Leinwand. 70 x 45 cm. Unten rechts grau signiert und datiert 'SERVRANCKX 1928'.

Mit einer Foto-Expertise von Angelina Servranckx (Ehefrau des Künstlers), Kortenberg, vom 27. Oktober 1986.

*Oil on canvas. 70 x 45 cm. Signed and dated 'SERVRANCKX 1928' in grey lower right.*

*With a photo-certificate by Angelina Servranckx (the artist's wife), Kortenberg, dated 27 October 1986.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

Brüssel 1929 (Palais des Beaux-Arts), Eröffnungsausstellung; Brüssel 1947 (Palais des Beaux-Arts), Servranckx, Kat. Nr. 46 mit ganzseitiger Abb. Nr. 15; Brügge 1958 (Concertgebouw), Servranckx. Pionier van de abstracte Kunst, Kat. Nr. 37; Rom 1963 (L'Aquila), Aspetti dell'arte contemporanea, Kat. Nr. 420; Brüssel 1965 (Musée d'Ixelles/Museum van Elsene), Servranckx, Kat. Nr. 109; Hasselt 1970 (Provinciaal Begijnhof), Retrospectieve Tentoonstelling Victor Servranckx, 1897-1965, Kat. Nr. 58

€ 40 000 – 50 000,-

Victor Servranckx gilt nicht nur in seinem Geburtsland Belgien als legendärer Pionier der Abstraktion. Bereits 1917 stellt er in Brüssel in der Galerie Giroux aus, 1918 folgt ein Aufenthalt in Paris bei „L'Effort Moderne“, wo er Filippo Tommaso Marinetti, Theo van Doesburg, Fernand Léger und Marcel Duchamp begegnet. Sein hochindividuell angelegtes Werk überzeugt als vielschichtiges künstlerisches Experiment, indem geometrisch-flächigen Konstruktionen und surrealistisch-kosmisch anmutende, mitunter collage-artigen Kompositionen zum Teil parallel verlaufende Entwicklungsstränge bilden. Verstärkt ab 1927 entstehen neue Arbeiten, die von einem unverkennbar surrealistischen Geist getragen werden. Im Gegensatz zu den puristisch-phantastischen Maschinen-Kompositionen, welche die vorangegangenen Schaffensjahre dominiert hatten, löst sich Servranckx in diesen Werken vom Problem der Flächigkeit zugunsten einer malerischen Befragung von Struktur und Tiefe. Die Assoziation von aus großer Ferne betrachteten Landschaften kommt in diesen Werken nicht von ungefähr: Servranckx' Gemälde scheinen bisweilen den Blick aus großer Höhe, aus einem Flugzeug oder gar Satelliten, zu evozieren. Der Untertitel des vorliegenden Hochformats stützt diese Lesart explizit und unterstreicht dabei nicht zuletzt die metaphysische Komponente unserer eindrucksvollen, vielfach museal ausgestellten, Arbeit.

*It is not only in his native land of Belgium that Victor Servranckx is considered a legendary pioneer of abstraction. In 1917 he was already exhibiting his work in Brussels at the Galerie Giroux; this was followed by a 1918 stay in Paris at "L'Effort Moderne", where he met Filippo Tommaso Marinetti, Theo van Doesburg, Fernand Léger and Marcel Duchamp. The highly individual concept behind his work is convincing as a multilayered artistic experiment in which geometric-planar constructions and seemingly surrealist-cosmic, sometimes collage-like compositions form lines of development that partially progressed in parallel.*

*From 1927 he increasingly created new works sustained by an unmistakably Surrealist spirit. In these pieces – in contrast to the purist-fantastical machine compositions which had dominated the preceding years of his oeuvre – Servranckx distanced himself from the problem of two-dimensionality in favour of a painterly inquiry into structure and depth. These works' association with landscapes viewed from a great distance is no coincidence: Servranckx's paintings sometimes seem to evoke a gaze from a great height, from an aeroplane or even a satellite. The subtitle of this work in a vertical format explicitly supports this reading and, in doing so, particularly underscores the metaphysical components of our striking piece, which has been exhibited many times in museums.*



SERVRANCKX 1925

## MAX ERNST

Brühl 1891 - 1976 Paris

### 71a LE GULF STREAM

Um 1954

Öl auf Holz. 32,5 x 41 cm. Gerahmt. Unten rechts gelb signiert 'max ernst' und rückseitig orangefarben signiert und betitelt 'MAX Ernst „Le gulf Stream“'. – Vereinzelt Fröhschwundrisse, teils unauffällig mit Retuschen geschlossen.

Spies/Metken 3054

Wir danken Jürgen Pech, Max Ernst-Museum Brühl, für bestätigende und ergänzende Auskünfte.

*Oil on wooden panel. 32,5 x 41 cm. Framed. Signed 'max ernst' in yellow lower right and verso signed and titled 'MAX Ernst "Le gulf Stream"' in orange. – Occasional early-stage shrinkage of colour, partly inconspicuously closed by retouches.*

*We would like to thank Jürgen Pech, Max Ernst-Museum Brühl, for confirmatory and additional information.*

#### Provenienz Provenance

Carlo Cardazzo, Galleria d'Arte del Naviglio, Venedig/Milano 1961 (mit rückseitigem zweifach gestempeltem Etikett, hier „1927“ datiert); Finarte, Mailand, Auktion 11. Juni 1985, Lot 208; Finarte, Mailand, 14. Dezember 1988, Lot 220; Privatsammlung Mailand (bis 1999); Privatbesitz; Christie's, London, Auktion Impressionist and Modern Art 28. Februar 2019, lot 475

#### Ausstellungen Exhibitions

Turin 1961 (Galleria Civica d'Arte Moderna), La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane, Kat. Nr. 70 mit Abb. (hier „1927“ datiert, mit rückseitigem Aufkleber); Turin 1996 (Galleria Biasutti), Max Ernst, S. 26 f. mit Abb.; Mailand 1996/1997 (Galleria del Credito Valtellinese), Max Ernst – da collezioni francesi e italiane; Arezzo 2004 (Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea), Da Picasso a Botero, Capolavori dell'arte del Novecento, 2004, S. 149; Brühl 2006 (Max Ernst Museum), 1. März bis 30. September o. Kat. (mit rückseitigem Etikett)

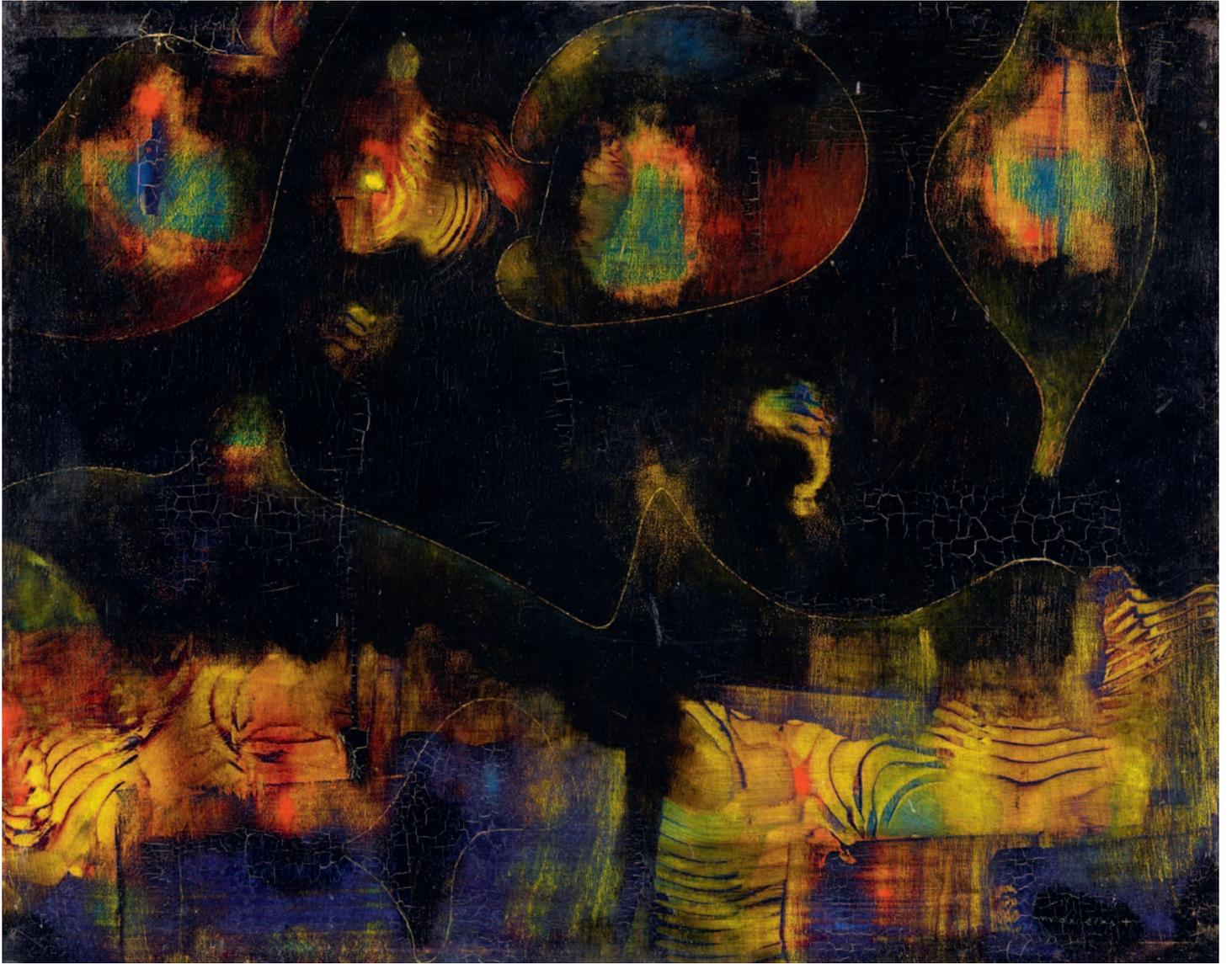
€ 110 000 – 120 000,–

In den 1950er Jahren finden sich bei Max Ernst eine Reihe von Arbeiten, deren Titel auf das Medium Wasser referieren, etwa auf Ozeane, Flüsse oder wie in unserem Werk den Golfstrom. Tatsächlich mag die vorliegende Komposition Assoziationen an einen Blick in die unbekannte Welt der Tiefsee wecken. Malerisch beeindruckt sie zuvorderst durch die feinfühlig Kontrastierung von warmen organisch anmutenden Farbmustern in einem kühlen, lichtlosen Raum. Der Künstler gelangt hier zu eindrucksvoll flirrenden Transparenzen, deren zartes Leuchten in einen offenen Dialog mit den sie umgebenden Schatten tritt. Kompositionell ist unser Stück Max Ernsts Werken der späteren 1920er Jahre nicht unähnlich, wobei der Künstler die für sein Schaffen so wichtigen Mittel der Grattage und Frottage im Verlauf der Jahre sensibel ausdifferenzieren und entwickeln konnte.

Die besondere Kombination von technischem Experiment und sinnlicher Empfindung in Max Ernsts Spätwerk hebt auch Werner Spies hervor: „Der Sensualismus der transparenten Farben und Strukturen läßt sich nun offensichtlich auf dem Hintergrund der Malerei der Nachkriegszeit leichter fassen. Nach den düsteren, prononciert pessimistischen Arbeiten, die in den Kriegsjahren entstanden, mußten diese neuen Bilder, in denen die dunklen Schlierenformen einer Darstellung von Farb- und Formbeziehungen Platz machen, die Vorstellung vom Werk verändern. Hatte sich das Interesse der Vorkriegszeit vor allem auf den Ikonographen Max Ernst konzentriert, auf den Erfinder einer verschlüsselten Bildwelt, so rückt nun gewissermaßen der unerhört erfinderische 'Techniker' stärker ins Bewußtsein. Doch wenn wir genauer hinschauen, sehen wir, daß diese 'informelle Qualität', die man nun bei ihm zu entdecken beginnt, dem Oeuvre von Anfang an zugehörte.“ (Werner Spies (Hg.), Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991, S. 552).

*In the 1950s the titles of a number of works by Max Ernst refer to the medium of water, for example, to oceans, rivers or, as in the case of our work, the Gulf Stream. The present composition may in fact suggest associations with a look inside the unknown world of the deep sea. In terms of painting it is impressive primarily on account of its subtle contrasting of warm, organic-looking patterns of colour within a cool, lightless space. Here the artist has achieved splendidly shimmering transparencies, whose delicate glow enters into an open dialogue with the shadows surrounding them. Compositionally our piece is not dissimilar to Max Ernst's works of the later 1920s, although, over the years, the artist was able to sensitively refine and develop the techniques of grattage and frottage, which were so important for his oeuvre.*

*The distinctive combination of technical experimentation and sensual feeling in Max Ernst's late work has also been emphasised by Werner Spies: "The sensualism of the transparent colours and textures now evidently became easier to grasp before the background of the painting of the postwar period. After the gloomy, pronouncedly pessimistic works created in the war years, these new pictures - in which the dark, streaked forms make room for a depiction of chromatic and formal relationships - had to change the concept of his work. While interest during the pre-war period was concentrated primarily on Max Ernst the iconographer, the inventor of an encoded pictorial world, there was now, in a certain sense, a shift towards a greater awareness of the incredibly inventive 'technician'. However, a closer look reveals that this 'informal quality', which was now starting to be discovered in his work, had belonged to his oeuvre from the very beginning" (Werner Spies (ed.), Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Munich 1991, p. 552).*



## YAN PEI-MING

Shanghai 1960

### N72 INTERNATIONAL LANDSCAPE 2006

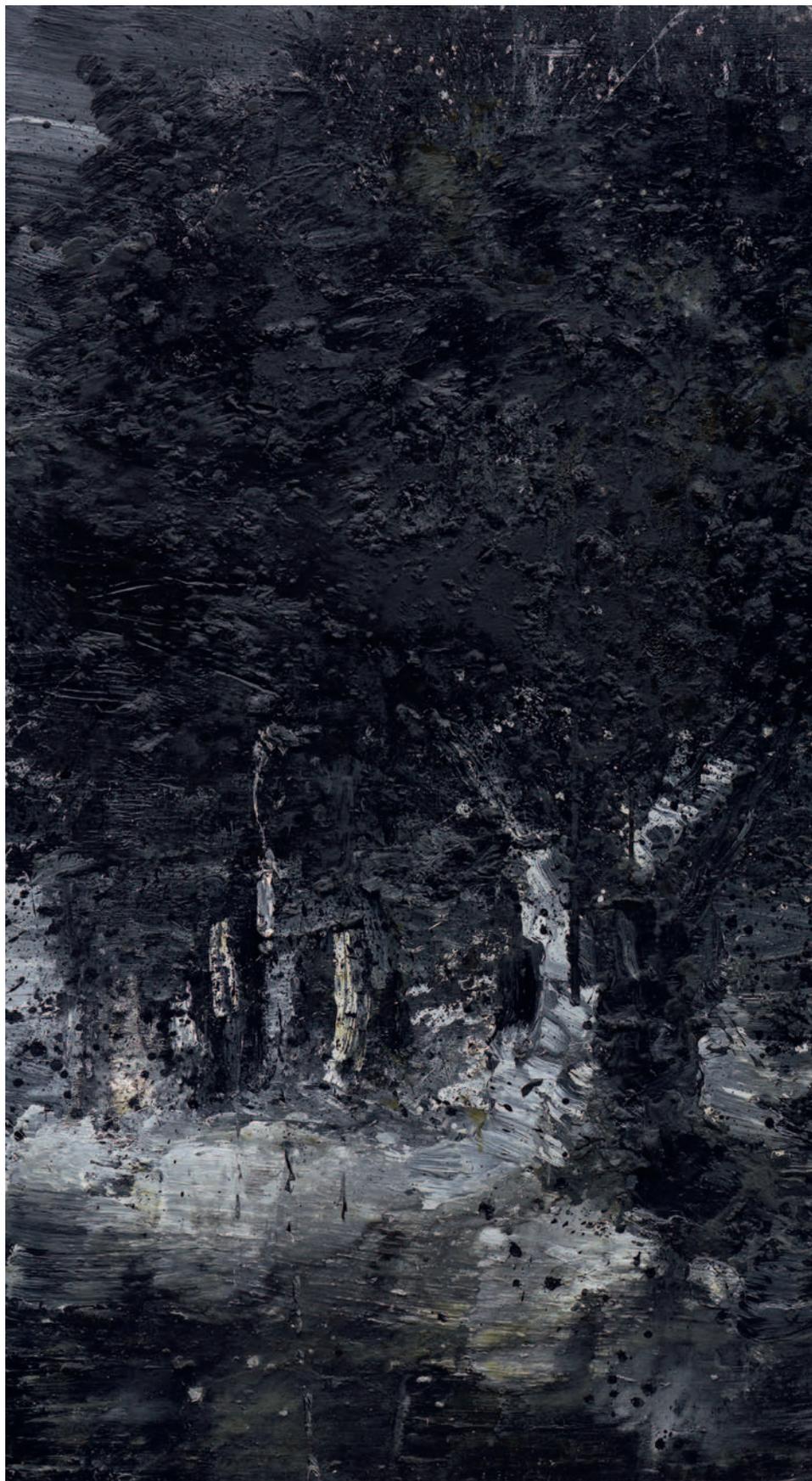
Öl auf Leinwand. 200 x 400 cm. – Mit Atelier-  
spuren.

*Oil on canvas. 200 x 400 cm. – Traces of  
studio.*

Provenienz *Provenance*

Massimo de Carlo, Mailand (mit rückseiti-  
gem Aufkleber); Privatsammlung, Europa

€ 80 000 – 120 000,–





## COBRA

Nur wenige Jahre nach Ende des II. Weltkrieges wird mit COBRA eine Künstlergruppe von beispielloser Internationalität und Progressivität gegründet. Vorläufer sind nationale Künstlergruppierungen in Dänemark, Belgien und den Niederlanden, etwa die niederländische Bewegung Reflex. Sieben junge Künstler, die Dänen Asger Jorn und Carl-Henning Petersen, die Belgier Christian Dotremont und Joseph Noiret und die Niederländer Karel Appel, Constant und Corneille, schließen sich im Herbst 1948 zusammen mit dem gemeinsamen Ziel, ihre Kunst von Spontanität, Fantasie und Naturhaftigkeit leiten zu lassen. Der gewählte Name COBRA setzt sich zusammen aus den ersten Buchstaben der drei Hauptstädte Kopenhagen, Brüssel und Amsterdam und ist zugleich, in Anspielung auf die Giftschlange, Ausdruck der provokanten Haltung, die die Gruppe antreibt.

Geeint wird sie durch die radikale Abneigung gegen die herrschenden Kunstströmungen des Surrealismus, Naturalismus und der Abstraktion. Angestrebt wird ein revolutionärer Neuanfang, die überkommenen bürgerlich-akademischen Leitbilder lehnen die Künstler als steril, ausgelaugt und erstarrt ab. Die programmatische Auffassung von COBRA, die Constant in einem Manifest bereits kurz vor der offiziellen Gründung der Gruppe vorformuliert, sieht die eigenen unmittelbaren Empfindungen als maßgeblich für den künstlerischen Prozess an. Als Orientierung sollen die naiven, archaischen Ausdrucksformen von Graffiti und Volkskunst, von Kindern und psychisch Kranken dienen. „Ein Gemälde ist nicht ein Bauwerk aus Farben und Linien, sondern ein Tier, eine Nacht, ein Schrei, ein Mensch oder dies alles zusammen“, fasst Constant prägnant zusammen (zit. nach: COBRA 1948-51, Ausst.Kat. Kunstverein Hamburg 1982, S.17)

Den Gründungsmitgliedern schließen sich zahlreiche weitere Künstler und Künstlerinnen an. In der kurzen Phase intensivster Aktivität gehören COBRA über 50 Mitglieder verschiedenster Nationalitäten an. Zu den heute bekanntesten zählen Pierre Alechinsky, Jean-Michel Atlan, Pol Bury, Lucebert und K. O. Götz. Die künstlerische Konzeption der Gruppe drückt sich in erster Linie malerisch und plastisch aus, die in insgesamt zehn Ausgaben erscheinende gleichnamige avantgardistische Zeitschrift verdeutlicht jedoch, wie weit die Aktivitäten auch in benachbarte kreative Bereiche von Film, Photographie, Literatur und Architektur ausgreifen. Zwei großangelegte COBRA-Ausstellungen, 1949 in Amsterdam und 1951 in Liège, sorgen für erhebliches Aufsehen und empörte Proteste bei Presse und breiter Öffentlichkeit. Bereits kurz nach dieser zweiten Ausstellung löst sich die Gruppe nach dem krankheitsbedingten Rückzug der beiden Schlüsselfiguren Jorn und Dotremont auf.

Der Länder- und Gattungsgrenzen überwindende Zusammenschluss von jungen Künstlern, die eine völlige Neuausrichtung der Kunst fordern, und die archaisch-phantasievollen Bildwelten, die im Einklang mit den neu angestrebten Werten entstehen, macht COBRA zu einem Phänomen von ungebrochener Aktualität und Frische.



Only a few years after the end of the Second World War, an artist group of incomparable internationality and progressiveness is founded: COBRA. The forerunners are national artist groupings in Denmark, Belgium and the Netherlands such as the Dutch Reflex movement. Seven young artists, the Danes Asger Jorn and Carl-Henning Petersen, the Belgians Christian Dotremont and Joseph Noiret and from the Netherlands Karel Appel, Constant and Corneille join forces in the autumn of 1948 with a common aim: to let their art be guided by spontaneity, fantasy and naturalness. The chosen name of COBRA is a combination of the first letters of the three capital cities of Copenhagen, Brussels and Amsterdam, and also, in alluding to the poisonous snake, an expression of the provocative attitude that drives the group.

The group is united by the radical aversion to the dominant art streams of Surrealism, Naturalism and Abstraction. The aspiration is a revolutionary new beginning where the artists reject the traditional bourgeois-academic models as sterile, exhausted and moribund. The programmatic concept of COBRA, which Constant formulated in a manifesto shortly before the official founding of the group, sees its own immediate perceptions as decisive for the artistic process. The naïve, archaic forms of expression of graffiti and folk art, of children and the mentally ill should serve as orientation. "A painting is not a construction of colours and lines, but an animal, a night, a scream, a person, or all of these together", summarises Constant succinctly (quoted from: COBRA 1948-51, exhib. cat. Kunstverein Hamburg 1982, p.17)

Many other artists join the founding members, and in the short phase of the most intense period of activity, over fifty members of various nationalities belong to COBRA, the most famous today of which include Pierre Alechinsky, Jean-Michel Atlan, Pol Bury, Lucebert and K. O. Götz. The group's artistic conception is primarily expressed in painting and sculpture, but a total of ten issues of the avant-garde magazine of the same name clearly illustrates the extent to which its activities extend into neighbouring creative areas of film, photography, literature and architecture. Two large-scale COBRA exhibitions, in 1949 in Amsterdam and 1951 in Liège, cause quite a stir and outraged protests from the press and the general public. Shortly after this second exhibition, the group disbands following the withdrawal of the two key figures of Jorn and Dotremont due to illness.

Transcending national and genre boundaries, the union of young artists, calling for a complete reorientation of art, and the archaic-fantasy filled visual worlds, created in harmony with the newly aspired values, makes COBRA a phenomena of unbroken topicality and freshness.

## KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

### 73 OHNE TITEL

1955

Öl auf Leinwand. 100 x 72 cm. Gerahmt. Signiert und datiert 'k.appel '55'. – Mit leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 100 x 72 cm. Framed. Signed and dated 'k.appel '55'. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung W.M. Smit, Belgien;  
Christie's, Amsterdam, 7.12.1994, Lot 406;  
Galerie Michael Haas, Berlin (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Bayern

Literatur *Literature*

Michel Ragon, Karel Appel, Peinture 1937-1957, Paris 1988, S.531, Taf.828 mit Farbabb.

€ 80 000 – 120 000,–.

Karel Appel orientiert sich ab Ende der 1940er Jahre künstlerisch an Kinderzeichnungen. Er macht sich die naive Unbefangenheit und unbändige Phantasie zu eigen, mit denen Kinder sich malerisch ausdrücken und übernimmt auch die kindlichen Bildinhalte. Die Darstellungen von verschiedensten Tieren, die miteinander oder mit menschlichen Wesen interagieren, gehören in seinem Werk zu den häufigsten Motiven.

Ein komplexes Gefüge von Linien, das in seiner Wucht und Pastosität den zugrundeliegenden exzessiven Malprozess sichtbar macht, fügt sich auf der Leinwand zu einer Darstellung von zwei Wesen, von denen das untere sich als Esel oder Katze, das obere als fratzenhafter Katzenkopf oder als Huhn lesen lässt. Der Hintergrund, in der oberen Hälfte schwarz, in der unteren orange-braun, lässt das Weiß und Gelb des Liniengerüsts deutlich hervortreten. Die plastische Präsenz der Farbe dominiert das Gemälde, kein Detail der Darstellung trägt zur Klärung des Bildinhaltes bei. Die Komposition entspringt allein der Fantasie und dem überbordenden Schaffensdrang des Künstlers, sie steht damit ganz im Einklang mit den künstlerischen Grundsätzen von COBRA.

Appel selbst äußert sich über die Bestrebungen, die ihn und seine Künstlerkollegen antreiben, rückblickend folgendermaßen: „Cobra war die einzige wirklich neue Bewegung nach dem Krieg in Europa. Eine wirkliche Bewegung wie Dada, der Surrealismus, der Tachismus und so weiter. Alle diese Bewegungen existierten vor dem Krieg, und sie hatten nichts Neues zu bieten. Aber die Cobra-Gruppe begann neu, und als erstes warf sie alles über Bord, was wir kannten, und begann von vorne wie ein Kind – frisch und neu. Manchmal wirkt mein Werk sehr kindlich oder naiv, schizophran oder blöd. Aber das war wichtig für mich. Denn für mich ist das Material die Farbe selbst. Die Farbe drückt sich selbst aus. In der Farbmasse finde ich meine Imagination. Ich male die Imagination, die ich im Material finde, mit dem ich male.“ (Karel Appel, zit. nach: COBRA 1948-51, Ausst.Kat. Kunstverein Hamburg 1982, S.54)

*From the end of the 1940s, Karel Appel orientated himself artistically towards children's drawings. He appropriated the naïve unselfconsciousness and unrestrained fantasy with which children express themselves through painting and took on also the childish imagery. The depictions of all sorts of animals interacting with each other or with human beings belong to the most frequent motifs in his work.*

*A complex structure of lines, the impact and pastosity of which visualises the underlying excessive painting process, merges on the canvas to a depiction of two beings, of which the lower could be understood as a donkey or a cat, and the upper as the grimacing head of a cat or chicken. The background, in the upper half black and in the lower half orange-brown, allows the white and yellow of the lattice to clearly emerge. The sculptural presence of colour dominates the painting, no detail of the representation helps to clarify the picture's content. The composition originates solely from the imagination and the exuberant creative urge of the artist; it is thus clearly in harmony with the artistic principles of COBRA.*

*Appel himself commented in retrospect on the efforts that drove him and his artist colleagues: "Cobra was the only really new movement after the war in Europe. A true movement like Dada, Surrealism, Tachism, and so on. All these movements existed before the war and they had nothing new to offer. But the Cobra group started as new, was the first to throw everything we knew overboard and to start again like a child – fresh and new. My work seems very childlike or naïve sometimes, schizophrenic or stupid. But that was important for me. Because for me, the material is the paint itself. In the mass of paint, I find my imagination. I paint the imagination that I find in the material I paint with." (Karel Appel, quoted from: COBRA 1948-51, exhib.cat. Kunstverein Hamburg 1982, p.54)*



## KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

### 74 OHNE TITEL (PERSONNAGE)

1974

Öl auf Leinwand. 100,5 x 100,5 cm. Gerahmt. Signiert 'appel'. Rückseitig auf der Leinwand bezeichnet „2001-B“. – Mit leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 100.5 x 100.5 cm. Framed. Signed 'appel'. Designated "2001-B" verso on canvas. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Michael Haas, Berlin (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Bayern

€ 50 000 – 70 000,–

Der Malprozess ist für Karel Appel ein Vorgang vollkommener Spontanität, eine enthemmte, energiegeladene körperliche Aktion, die ganz im Hier und Jetzt stattfindet. „Die lebendigen Primärfarben sind für mich der erste Schritt zum Verlust des 'Selbst', zum Verlust und Vergessen meiner selbst und meiner Umgebung. In dem Moment, da mein Ego weggewischt ist und auf seine Aktivität und intellektuellen Halt verzichten muss, erscheint die Bedeutung dessen, was noch unbewusst und ungeschaffen ist, die stumme Nicht-Form-Einheit, mit dem Anschein von infantiler Schizophrenie. Ab da beginnt das Undefinierbare, nimmt Form an“, so beschreibt der Künstler 1979 sein Vorgehen (Karel Appel, zit. nach: Ausst.Kat. Künstler der Gruppen COBRA und SPUR. Sammlung Selinka, Schloss Achberg u.a. 1998, S.46).

Ab 1971 lebt Appel immer wieder für längere Zeit in New York. Hier greift er Einflüsse der amerikanischen Pop-Art auf, die zwanglos Eingang in sein Werk finden. Thematisch konzentriert sich der Künstler in den 1970er Jahren auf menschliche Figuren und Gesichter, wobei er weiterhin spielerisch zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit laviert. In „Personnage“ schält sich eine menschliche Physiognomie aus gegeneinander gesetzten Farbflächen in starken tonalen Kontrasten heraus. Das mit schwungvollen Linien angedeutete Gesicht löst sich in den umgebenden Farbflecken auf, weitere figürliche Elemente wie das Haar oder ein übergroßer Kragen können in die Komposition hineingelesen werden.

*For Karel Appel, the painting process is an event of complete spontaneity, an uninhibited, energy-loaded bodily action which takes place completely in the here and now. "The living primary colours are the first step to losing the 'self' for me, to the loss and oblivion of my self and my surroundings. In the moment that my ego is washed away and must forgo its activity and intellectual footing, the meaning of what is still unconscious and uncreated, the mute non-form entity, appears with the semblance of infantile schizophrenia. From there the undefinable begins, takes shape", so the artist described his process in 1979 (Karel Appel, quoted from exhib.cat. Künstler der Gruppen COBRA und SPUR. Sammlung Selinka, Schloss Achberg et al., 1998, p.46).*

*From 1971, Appel lived for ever longer periods in New York. Here he took up influences from American Pop Art, which casually found their way into his work. In the 1970s, the artist concentrated on themes of the human figure and faces whereby he continued to playfully navigate between abstraction and objectivity. In "Personnage", a human physiognomy is carved out of opposing areas of colour in strong tonal contrasts. The face, hinted at with sweeping lines, dissolves into the surrounding patches of colour, and other figural elements such as the hair or an oversized collar can be read into the composition.*



## KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

### 75 OHNE TITEL

Öl auf Leinwand. 38 x 55,5 cm. Gerahmt.  
Signiert 'appel'. – Mit leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 38 x 55.5 cm. Framed. Signed  
'appel'. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Bayern

€ 15 000 – 20 000,–



## ASGER JORN

Vejrum/Dänemark 1914 – 1973 Aarhus

### 76 MORGENRØDT (DAWN)

1960

Öl auf Leinwand. 65 x 81 cm. Gerahmt.  
Signiert Jörn'. Rückseitig auf der Leinwand  
signiert und datiert 'Jörn 60' sowie auf dem  
Keilrahmen betitelt 'MORGENRØDT'. – Mit  
leichten Altersspuren.

Guy Atkins, Asger Jorn, The crucial years,  
1954–1964, London 1977, WVZ-Nr. 1262

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des  
Museum Jorn, Silkeborg, registriert.

*Oil on canvas. 65 x 81 cm. Framed. Signed  
'Jörn'. Signed and dated 'Jörn 60' verso on can-  
vas and titled 'MORGENRØDT' on stretcher. –  
Minor traces of age.*

*This work is registered in the archives of the  
Museum Jorn, Silkeborg.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Birch, Kopenhagen (mit rückseitigen  
Stempeln);

Christie's, London, 23.10.1997, Lot 14 (mit  
rückseitigem Aufkleber und handschrift-  
lichem Vermerk);

Galerie Michael Haas, Berlin (mit rückseiti-  
gem Aufkleber); Privatsammlung, Bayern

€ 50 000 – 70 000,–

1950 schreibt Asger Jorn an seinen niederländischen Malerkollegen und  
COBRA-Weggefährten Constant: „In Märchen und Mythen spricht man von  
Ungeheuern, von fantastischen Tieren und Zeichen. Das sind stets Symbole,  
die die Menschen sich von realen Phänomenen gemacht haben ... die Volks-  
kunst ist stets fantastisch und symbolisch [...] Es erscheint mir so, als müsste  
die ganze pflanzliche und tierische Welt des Symbolismus völlig rekonstruiert  
werden ... Man kann nur zur Wahrheit kommen, indem man seine Fantasie für  
die unglaublichsten Bilder wie die von Bosch und Breughel einsetzt, aber  
dann in einer bildnerischen Sprache wie bei den alten Indianern, Wikingern,  
Primitiven und nicht in einer surrealistisch-naturalistischen Sprache.“  
(Asger Jorn, zit. nach: COBRA 1948-51, Ausst.Kat. Kunstverein Hamburg 1982,  
S.138)

Eine archaische Bildsprache, die der Künstler hier einfordert, setzt er auch in  
dem hier vorgestellten, zehn Jahre später entstandenen Gemälde ein.  
Der Titel „Morgenrødt (Dawn)“ gibt eine Thematik vor, die sich durchaus in den  
orangefarbenen Strahlen der rechten oberen Bildecke und in dem vielfach  
verwendeten glutroten Kolorit wiederfinden läßt. Darüber hinaus bleibt die  
Komposition vielfältig lesbar. Eine aufgewühlte, abstrahierte Landschaft er-  
scheint ebenso möglich wie der erhobene Kopf eines Tieres. Jorn widmet sich  
in seinen Werken dem Mysteriösen und Unbekannten, er strebt eine Unein-  
deutigkeit an, die sich nicht auflösen läßt. Dazu läßt er dem Zufall während  
des Malprozesses breiten Raum. Das Zufällige bestimmt das Werk in eben-  
solchem Maße wie das bewusste Bildkonzept, das ihm zugrunde liegt.

*In 1950, Asger Jorn wrote to his Dutch painting colleague and COBRA compan-  
ion Constant: "In fables and myths, one talks of monsters, of fantastical animals  
and signs. These are always symbols that people have made from real phenom-  
ena ... folk art is always fantastic and symbolic [...] It seems to me therefore as if  
the whole plant and animal world of symbolism should be completely recon-  
structed ... One can only reach the truth by using one's fantasy for the most  
unbelievable pictures like those of Bosch and Breughel, but then in a pictorial  
language like the old Indians, Vikings, primitives and not in a surrealist-natu-  
ralistic language." (Asger Jorn, quoted from: COBRA 1948-51, exhib.cat. Kunst-  
verein Hamburg 1982, p.138)*

*An archaic pictorial language which the artist claims here is also deployed in the  
present work, painted ten years later. The title "Morgenrødt (Dawn)" suggests a  
theme that can certainly be found in the orange-coloured rays at the upper right  
corner of the picture and in the frequently used fiery red colouring. Further-  
more, the composition remains manifoldly legible. A churned up, abstracted  
landscape appears just as possible as the raised head of an animal. In his works,  
Jorn dedicates himself to the mysterious and unknown, he strives for an ambi-  
guity which cannot be resolved. In addition, he leaves plenty of room for chance  
in the painting process. Chance determines the work to the same extent as the  
conscious pictorial concept which underlies it.*



## ASGER JORN

Vejrums/Dänemark 1914 – 1973 Aarhus

### 77 EN PLACE POUR LE RITE 1957

Öl auf Leinwand. 60,5 x 50 cm. Gerahmt.  
Signiert Jorn'. – Mit Atelier- und leichten  
Altersspuren.

Guy Atkins, Asger Jorn, The crucial years,  
1954–1964, London 1977, WVZ-Nr. 1051

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des  
Museum Jorn, Silkeborg, registriert.

*Oil on canvas. 60.5 x 50 cm. Framed. Signed  
'Jorn'. – Traces of studio and minor traces of  
age.*

*This work is registered in the archives of the  
Museum Jorn, Silkeborg.*

Provenienz *Provenance*

Sotheby's, London, 03.12.1993, Lot 159;  
Galerie Michael Haas, Berlin (mit rückseitigem  
Aufkleber); Privatsammlung, Bayern

€ 40 000 – 60 000,–

„Wenn Jorn vor tausend Jahren gelebt hätte, wäre er einer der wandernden Sagenzähler gewesen, immer bereit, die Wirklichkeit zu mythologisieren und die Verhältnisse der Dinge untereinander zu entdecken... Mit Jorn dringen wir in die kosmische Unendlichkeit der Nacht, wo die kleinen Kreaturen, die winzigen Viecher herumzappeln, um am großen Drama teilzunehmen, dem unausweichlichen Drama der Seher, d.h. derer, die versuchen, sich von den materiellen und geistigen Todeskräften dieser Welt loszureißen. Malend versucht er sich mit Aggressivität in Hinblick auf einen Ausdruck zu vervollkommen: so gelingt es ihm, neue Seiten von unbegrenzten Möglichkeiten anzuschlagen... Jorn entfernt uns von Klee, um uns Poe anzunähern“, so charakterisiert Egill Jacobsen, Landsmann und COBRA-Mitstreiter, die Kunst Asger Jorns (Egill Jacobsen, zit. nach: Asger Jorn 1914-1973, Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Skulpturen, Ausst.Kat. Lenbachhaus München 1987, S.29).

Der Titel des angebotenen Werkes „En place pour le rite“ scheint sich unmittelbar auf die beschriebene Neigung Jorns zu abgründig-geheimnisvollen Themen und auf seine Beschäftigung mit der nordischen Mythologie zu beziehen. Jedoch ist von dunklen rituellen Handlungen bei Betrachtung des Bildes nichts zu erahnen. In lichten Farben bildet sich hier eine wulstige Kopfform aus den Farbschlieren heraus – ein Motiv, das sich in ähnlicher Form vielfach in seinen Werken ab Mitte der 1950er Jahre findet. Viele dieser Kopfmotive sind als Porträts betitelt. Andere hingegen scheinen, wie auch unser Werk, mit ihrem Bildtitel die Porträthaftigkeit widerlegen zu wollen, etwa „Avant les vacances“, 1956 (Atkins Supplement, S.101) oder „Le monde perdu“, 1960 (Atkins 1239). Sie sind eindruckliche Beispiele für das beständige Experimentieren mit Sehgewohnheiten und Deutungsmöglichkeiten, die das künstlerische Schaffen Asger Jorns ebenso bestimmen wie die von ihm eingeforderte Neugier dem Unbekannten gegenüber.

*“If Jorn had lived a thousand years ago, he would have been one of the wandering storytellers, always ready to mythologise reality and to discover the relationships between things... With Jorn we penetrate into the cosmic infinity of the night, where the little creatures, the tiny critters fidget to participate in the great drama, the inevitable drama of the seers, i.e. those who try to tear free from the material and spiritual death forces of this world. Painting, he tries to perfect himself with aggressiveness in terms of an expression: he thus succeeds in striking new chords of unlimited possibilities... Jorn removes us from Klee in order to approach Poe”, as Egill Jacobsen, compatriot and fellow COBRA combatant, characterises the art of Asger Jorn (Egill Jacobsen, quoted from: Asger Jorn 1914-1973, Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Skulpturen, exhib.cat. Lenbachhaus Munich, 1987, p.29).*

*The title of the offered work “En place our le rite” seems to refer directly to Jorn’s described inclination towards cryptically mysterious themes and to his preoccupation with Nordic mythology. However, nothing about dark ritual acts can be divined when looking at the picture. With light colours, a bulging head shape emerges from the streaks of colour – a motif that is found in a similar form in his works from the mid-1950s onwards. Many of these head motifs are titled as portraits. Conversely, others, such as the present work, appear to want to refute the portrait condition with their picture title such as “Avant les vacances”, 1956 (Atkins Supplement, p.101), or “Le monde perdu”, 1960 (Atkins 1239). They are impressive examples of the constant experimentation with visual habits and possibilities of interpretation that determine Asger Jorn’s artistic work just as much as the curiosity demanded by him of the unknown.*



## JONAS BURGERT

Berlin 1969

### 78 SCHLISS 2012

Öl auf Leinwand. 250 x 350 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt '-Schliss- 2012 J Burgert'.

*Oil on canvas. 250 x 350 cm. Signed, dated and titled '-Schliss- 2012 J Burgert' verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Blain|Southern, Berlin (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 2013 (Kestnergesellschaft), Jonas Burgert, Schutt und Futter, Kat.Nr.20, o.S. mit Farbabb.

Berlin 2012 (Blain|Southern), Gift gegen Zeit, o.S. mit Farbabb.

€ 200 000 – 250 000,–

„Wahrscheinlich male ich nichts anderes als einen Ort, an dem die Spuren eines geistigen Prozesses zu sehen sind. Das anscheinend Narrative ist im Endeffekt vielleicht nicht zu entschlüsseln, natürlich ergeben all diese Handlungen für mich einen Sinn, nichts ist wahllos, im Prinzip kann ich jedes Detail auch inhaltlich erklären. Aber innere Prozesse sind schwer zu benennen, da sie oft sehr emotional begründet sind und jedes Individuum eine sehr eigenwillige Wahrnehmung der Welt hat. Denn es geht nicht darum, eine historische Geschichte zu erzählen, sondern ein Bild herzustellen, im Sinne des Bildhaften, des Symbols. Das Bild soll nicht gedacht, sondern empfunden werden. Vielleicht kann man das mit dem Unterschied zwischen Prosa und Lyrik beschreiben. Ich versuche Lyrik zu erzeugen. Bei aller Dramaturgie geht es mir doch um Stille. Den größten Aufwand in meinem Arbeitsprozess macht der Versuch, ein *Klima* des Bildes zu erreichen, da ich eigentlich nur darin die Möglichkeit sehe, etwas Zeit- und Ortloses herzustellen, übergeordnet zu agieren; sich nicht der Flüchtigkeit einer Erzählung, einer Story unterzuordnen. Es geht um das Bild an sich.“ (Jonas Burgert im Gespräch mit Heinz Dietz, in: Jonas Burgert, Schutt und Futter, Ausst.Kat. Kestnergesellschaft Hannover, Köln 2013, S.25)

*In all probability, I don't paint anything different than a site where the traces of an intellectual process may be seen. What seems to be narrational is perhaps ultimately impossible to decipher; but of course all these actions make sense to me, nothing is random, and in principle I can explain each detail in terms of content. But inner processes are difficult to label, because they are often deeply based on emotion, and every individual has an idiosyncratic perception of the world. For it is not a matter of telling a historical tale, but of creating an image in a pictorial manner, a symbolic sense. The picture is not supposed to be thought, but instead to be felt. Perhaps this can be described through the difference between prose and lyric poetry. I try to create lyric poetry. In spite of all dramaturgy, it is silence that I am concerned with. What requires the most effort in my working process is the attempt to attain the climate of a picture, because only therein do I actually see the possibility of producing something outside of space and time, of acting on a superordinate level, of not succumbing to the fleeting nature of a story. It is a matter of the picture per se. (Jonas Burgert in conversation with Heinz Dietz, in: Jonas Burgert, Schutt und Futter, exhib.cat. Kestnergesellschaft Hanover, Cologne 2013, p.37)*



# OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

## 79 AKT UND FRAU

Um 1925

Aquarell und Bleistift auf sehr dünnem Papier, auf Karton kaschiert. Das Motiv mit Bleistift linear umrissen. 17,6 x 6,4 cm (Karton 20,5 x 8,7 cm). Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. – Im Rand unten links mit Bleistift mit der Werknummer „528“ (Hans Hildebrandt) bezeichnet. – Insgesamt leicht gebräunt. Mit kleiner oberflächlicher Papierverletzung im Fonds seitlich rechts.

von Maur A 194

*Watercolour and pencil on very thin paper, laid down on card. The motif delineated linearly in pencil. 17.6 x 6.4 cm (card 20.5 x 8.7 cm). Framed under glass. Unsigned. – Inscribed with work number "528" (Hans Hildebrandt) in pencil in margin lower left. – Overall slightly browned. Minor superficial paper defect in the ground at right side.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Krugier, Genf; Galerie Herbert Meyer-Ellinger, Frankfurt (1974); Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1953 (Württembergischer Kunstverein), Oskar Schlemmer, Gedächtnisausstellung zum 10jährigen Todestag, Kat. Nr. 207; Bern 1959 (Kunsthalle Bern), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 108; Wanderausstellung u. a. Hannover/ Mannheim/ Saarbrücken/ Karlsruhe/ Dortmund/ Bremen 1960/1961 (Kestner-Gesellschaft/ Städtische Kunsthalle/ Saarland-Museum/ Museum am Ostwall/ Kunstverein Bremen), Oskar Schlemmer, Handzeichnungen – Aquarelle, Kat. Nr. 33; Genf 1964 (Galerie Krugier), Oskar Schlemmer, Suites No. 6, Kat. Nr. 46; Genf 1972 (Galerie Krugier), *Le Silence des Autres*, Kat. Nr. 3 mit Abb.; Genf 1973 (Musée Rath), *Art du XXe Siècle, Collections genevoises*, Kat. Nr. 80 mit Abb. S. 100

Literatur *Literature*

Hans Hildebrandt (Hg.), Oskar Schlemmer. Monographie, München 1952, Oskar Schlemmer: Katalog des Werks, Nr. 528, S. 142 („Akt und Frauen“, hier „um 1924/1925“ datiert)

Das Jahr 1925 ist für Oskar Schlemmer als Lehrer am Bauhaus ein Jahr des Umbruchs. Zum März des Jahres war allen Lehrkräften in Weimar gekündigt worden und erst nach einigen Überlegungen entschied sich Schlemmer mit Walter Gropius nach Dessau zu gehen, wo das Bauhaus seinen neuen Ort finden sollte. Künstlerisch operiert Schlemmers bildnerische Produktion dieser Zeit im Spannungsfeld von Plastik und Malerei, Bühne und Architektur und verkörpert damit den universalen Anspruch der Bauhauslehre auf eindrucksvolle Weise. Im Zentrum seiner Kunst steht unübersehbar der Mensch, der für ihn nicht gegenständliches Motiv, sondern vielmehr kosmisches Wesen und Welt-Totalität ist. Unser Aquarell liefert einen erhellenden Einblick in Schlemmers Erforschungen der Gestaltformen des Menschen zwischen (meta-)physischem Wesen und physiognomischer Individualität. Beinahe sinnbildlich scheint sich in den gegenläufig ausgerichteten Seitenansichten einer Frau im blauen Kleid und eines unbekleideten männlichen Aktes der spezifische Dualismus von Schlemmers Weltbild aufzufächern. Folienhaft platziert Schlemmer die beiden Figuren exakt voreinander, wobei sie in ihrer strengen Tektonik weniger zu verharren, als vielmehr in einem Moment der Bewegung eingefangen wirken. Dem Betrachter offenbart sich so die Passage zweier Figuren und zugleich die Passage von Räumlichkeit und Zeit, deren Darstellungsmodi der Künstler Oskar Schlemmer meisterhaft zu variieren vermag.

*As a teacher at the Bauhaus, 1925 was a year of upheaval for Oskar Schlemmer. In March of that year, the entire teaching staff in Weimar was dismissed, and it was only after thinking the matter over that Schlemmer decided to go with Walter Gropius to Dessau, where the Bauhaus was to find its new site. Artistically Schlemmer's aesthetic production at that time operated within the space between the poles of sculpture and painting, stage and architecture, thus embodying the universal aspiration of the Bauhaus's teaching in a striking manner. The human being unmistakably stood at the centre of Schlemmer's art and was, for him, not a representational motif but a cosmic being and world-totally. Our watercolour provides illuminating insight into Schlemmer's investigations of the manifest forms of humankind between (meta)physical being and physiognomic individual. The dualism specific to Schlemmer's worldview seems to unfold in an almost allegorical form in the profile views of a woman in a blue dress and an undressed male nude facing in opposite directions. In a foil-like manner, Schlemmer has placed the two figures exactly in front of one another, although – in their strict tectonic character – they seem less to be standing still than to have been captured in a moment of movement. Thus the work reveals to its viewers the passage of two figures and simultaneously the passage of spatiality and time, whose modes of depiction Oskar Schlemmer was able to vary in a masterful manner.*

€ 30 000 – 40 000,–



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

### N80 GERANIUM (HARLEQUIN AND CLOWN)

1908

Tuschezeichnung, Bleistift und Farbkreiden auf Papier. 26 x 21 cm. Unten links mit schwarzer Tusche datiert 'Tues AUG 11 08' sowie rückseitig bezeichnet 'Heringsdorf'.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes mit Foto-Expertise vom 15. Dezember 1997 bestätigt. Es ist im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 12-15-97-165 registriert.

Mit einer Foto-Expertise von Ulrich Luckhardt, Hamburg, vom 15. Februar 1999.

*India ink, pencil and coloured chalks on paper. 26 x 21 cm. Dated 'Tues AUG 11 08' in black India ink lower left and inscribed 'Heringsdorf' verso.*

*Achim Moeller, Director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of this work with a photo-certificate dated 15 December 1997. It is registered in the archive of the Lyonel Feininger Project under the number 12-15-97-165.*

*With a photo-certificate by Ulrich Luckhardt, Hamburg, dated 15 February 1999.*

Provenienz *Provenance*

Achim Moeller Fine Art, New York;  
Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1997 (Galerie Gmurzynska), Lyonel Feininger, S. 24 mit ganzseitiger Farbbild.  
S. 25

€ 70 000 – 80 000,-

Im Verlauf des Jahres 1908 beginnt Lyonel Feininger mit der Arbeit an seinen Grotesken- und Mummenschanzbildern, darunter so bedeutende Gemälde wie „Karneval“ aus der Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin oder „Große Revolution (Uprising)“, heute im New Yorker Museum of Modern Art beherbergt. Die Malerei hatte Feininger erst in den Jahren zuvor für sich entdeckt, nachdem er über lange Zeit vornehmlich auf Papier gearbeitet hatte. Unser Werk entstand offenkundig zu Beginn dieser Werkphase in Heringsdorf auf Usedom, wo sich Lyonel Feininger im Sommer des Jahres 1908 aufhielt. Die vorliegende Arbeit belegt eindrucksvoll die zeichnerische Meisterschaft, welche der Künstler in diesen frühen Jahren bereits erreicht hat. Längst verfügt Feininger über ein geschärftes Auge für das Detail, vor allem aber hat er ein präzises Gespür für Komik und Tragödie menschlicher Existenz sowie einen feinen Sinn für die Verwirrungen seiner Zeit. Absurd bis anarchisch erscheint die Szene zwischen Clown, Harlekin und der Geranienpflanze in ihren verschobenen Größenverhältnissen, während im Hintergrund Hügel und Bäume geisterhaft in Bewegung geraten. Trotz aller Irritation: Im Angesicht der gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche der Epoche eröffnet uns Feininger einen hoffnungs- wie sehnsuchtsvollen Blick in eine phantastische Welt zwischen Zirkus und Traum.

*Over the course of 1908 Lyonel Feininger began work on his grotesque and mummies' play pictures, including paintings as important as "Karneval", from the collection of the Staatliche Museen zu Berlin, or "Große Revolution (Uprising)", now housed in New York's Museum of Modern Art. Feininger had just discovered painting for himself in the previous years, after long working primarily on paper. Our work was evidently created at the beginning of this phase in his work, in Heringsdorf on Usedom, where Lyonel Feininger stayed in the summer of 1908.*

*The present work impressively demonstrates the graphic mastery which the artist had already achieved in those early years. Feininger had long possessed a keen eye for detail but, above all, he had a precise feel for the comedy and tragedy of human existence as well as a fine sense for the perplexities of his time. The scene between the clown, Harlequin and the geranium plant appears absurd to anarchical in its distorted proportions, while the hills and trees in the background have been set into a ghostlike motion. In spite of the confusion: faced with the social and cultural upheaval of his epoch, Feininger has presented us with a hopeful and longing look into a fantastic world between the circus and the dream.*



Tues AUG 11 06

## PAUL KLEE

Münchenbuchsee bei Bern 1879 – 1940 Muralto-Locarno

### 81 GEISTER ALS AKROBATEN, 1918, 37 1918

Tuschfeder und Aquarell auf Papier, oben und unten ein Goldpapierstreifen angesetzt, auf Karton (31,8 x 18,7 cm) aufgezogen. 25,2 x 11,9/12,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts innerhalb der Darstellung signiert 'Klee' (stark verblasst). Auf dem Karton mit Randleiste unten links datiert, mit der Werknummer bezeichnet und betitelt '1918 37 Geister als Akrobaten' (verblasst). – Einige wenige Stockfleckchen. Der Karton leicht gebräunt mit Lichtrand.

Cat. Rais. Paul Klee 1884

Wir danken Eva Wiederkehr Sladeczek, Zentrum Paul Klee, Bern, für ergänzende Informationen.

*Pen and ink and watercolour on paper, a strip of gold paper attached to top and bottom, laid down on card (31.8 x 18.7 cm). 25.2 x 11.9/12.4 cm. Framed under glass. Signed 'Klee' (very faded) lower right within the depiction. Dated, inscribed with the work number and titled '1918 37 Geister als Akrobaten' (faded) on the card lower left with border line. – A few minor foxmarks. The card slightly browned with light-stain.*

*We would like to thank Eva Wiederkehr Sladeczek, Zentrum Paul Klee, Bern, for additional information.*

Provenienz *Provenance*

Gesellschaft zur Förderung Deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts e.V., Neuss (Ankauf Sept. 1919); Johannes Geller, Neuss (ab 1919); Lempertz Köln, Kunst des 20. Jahrhunderts, Auktion 480, 3. Dezember 1964, Los 340; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen/USA; seitdem Familienbesitz Hessen

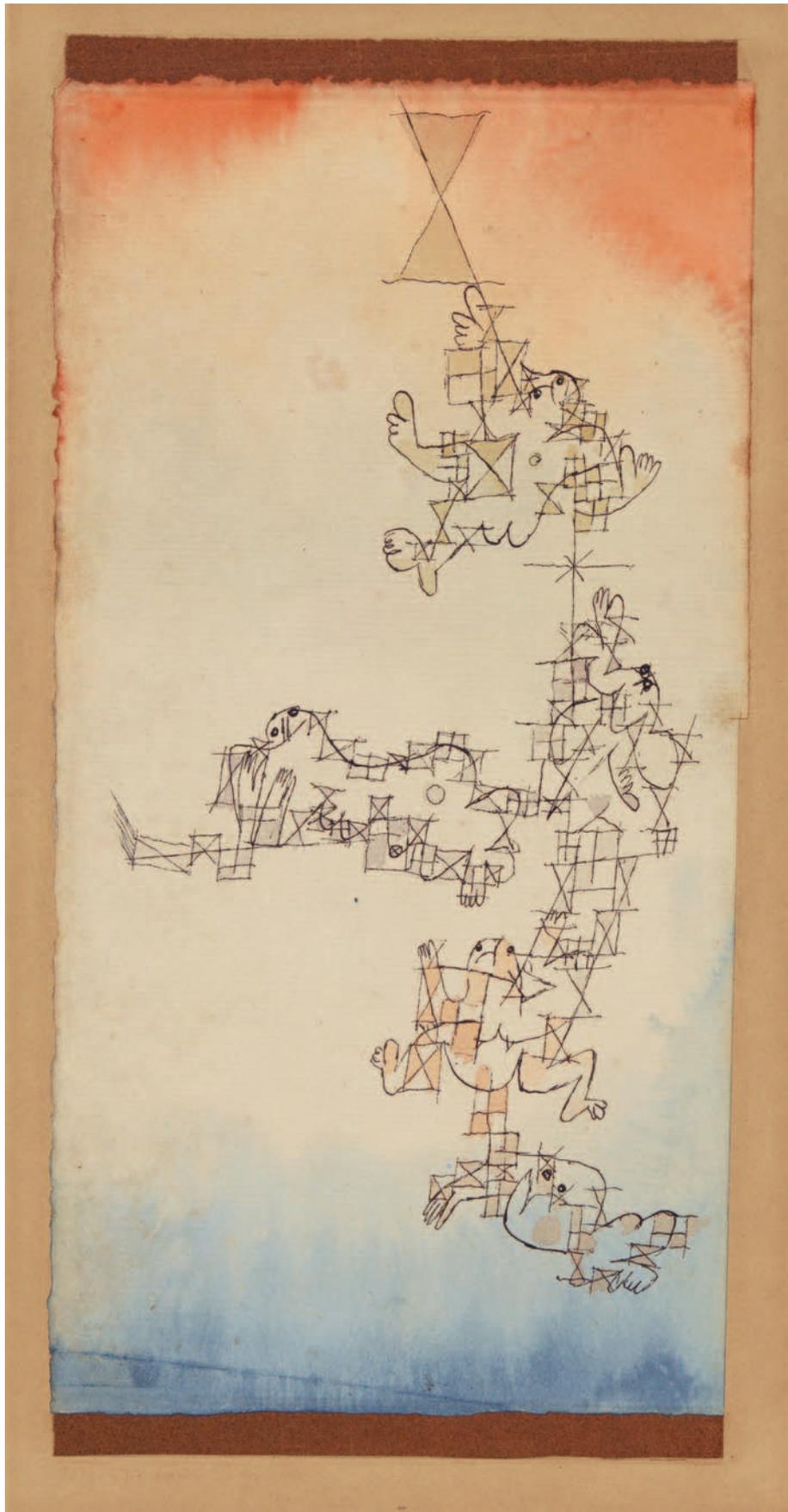
€ 40 000 – 45 000,–

Literatur *Literature*

Johannes Geller, Verzeichnis der Sammlung des Rechtsanwalts Johannes Geller in Neuss, o. O. [gedruckt in München], 1943, Nr. 26; Peg DeLamater, Klee and India: Krishna Themes in the Art of Paul Klee, Diss. University of Texas, Austin 1991, S. 217; Christian Rümelin, Klees Umgang mit seinem eigenen Oeuvre, in: Paul Klee, Jahre der Meisterschaft 1917-1933, Ausst. Kat. Stadthalle Balingen 2001, S. 21-37 und 215-222, S. 219 Anm. 69; Max Tauch, Die Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts e.V. und Paul Klee, in: Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2003, S. 45-52, S. 50-52; Michael Baumgartner, „ein ganz besonderes Schauspiel, die Menge und die unglaubliche Kühnheit auf dem hohen Seil“. Paul Klees Faszination für den Zirkus und die Akrobaten, in: Paul Klee. Überall Theater, Ausst. Kat. Zentrum Paul Klee, Bern 2007, S. 227-233, S. 229

Das eminent zeichnerische Ingenium Paul Klees, seine phantastische bildnerische Poesie, heiter und ernst zugleich, entfalten sich auch in dieser kleinen Komposition. Sie entstand 1918 im letzten Kriegsjahr; im September 1919 wurde sie angekauft und gelangte unter Vermittlung des bekannten Neusser Rechtsanwaltes, Kunstsammlers und Mäzens Johannes Geller in den Besitz der von ihm 1915 maßgeblich initiierten „Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts e.V.“. Andere Blätter dieser Zeit überließ der Künstler üblicherweise in München seinem neuen Galeristen Hans Goltz. „Geister als Akrobaten“ (der auf dem Unterkarton notierte Haupttitel) bzw. „Schwebende Geister Akrobaten“ (Titel aus Klees handschriftlichem Oeuvre-Katalog) folgen möglicherweise nicht von ungefähr in der eigenhändigen Werknummerierung Paul Klees unmittelbar auf ein Aquarell mit dem Titel „Ostern“. Vom Künstler angestückt mit Goldpapier, entwickelt sich auf diesem Blatt allerdings eine profane „Himmelfahrt“ in quasi turnerischem Vollzug – fünf kleine groteske Akte balancieren in aberwitziger, künstlerischer Verrenkung wie barocke Putti immer höher, immer weiter, immer aufwärts, eingespannt in eine feine wie dünn sich fortspinnende Konstruktion, die einerseits als stützendes Element dieser Akrobatik zu lesen ist, andererseits sich zu einem clownesken Patchwork um die Figuren optisch verdichtet.

*The eminently graphic ingenuity of Paul Klee and his fantastical artistic poetry, simultaneously jovial and serious, also unfold themselves within this little composition. It was created in 1918, the last year of the war; in September 1919 it was purchased and – through the mediation of Johannes Geller, a well-known lawyer, art collector and patron from Neuss – entered the collection of the “Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts e.V.” [“Society for the advancement of German art of the 20th century”], in whose initiation Geller had also played a decisive role. Other sheets from this period were usually turned over by the artist to his new gallerist Hans Goltz, in Munich. Perhaps it is no coincidence that the “Geister als Akrobaten” (the main title noted on the card) or, alternatively, “Schwebende Geister Akrobaten” (title from Klee’s handwritten oeuvre catalogue) directly follow a watercolour titled “Ostern” in Paul Klee’s autograph numbered listing of his works. Mounted with gold leaf by the artist, what unfolds on this sheet is nonetheless a secular “ascension” realised in a sort of gymnastics – five little grotesque acts balance in ludicrous, acrobatic contortions like Baroque putti, ever higher, ever further, ever upwards, stretched along a fine construction thinly unfolding its thread which, on the one hand, is to be read as the supporting element of the acrobatic acts and, on the other hand, optically congeals into a clownish patchwork around the figures.*



## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 82 PFLANZE MIT REITERTONFIGUR

Aquarell auf Japanpapier. 27 x 45,2 cm.  
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit grauem Pinsel signiert 'Nolde.'. – In farbfrischer Erhaltung.

Zu diesem Werk kann eine Foto-Expertise von Manfred Reuther, Risum-Lindholm, erteilt werden.

*Watercolour on Japan paper. 27 x 45.2 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde.' in grey brush lower right. – In fine condition with vibrant colours.*

*For this work a photo-certificate by Manfred Reuther, Risum-Lindholm, can be requested.*

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Richard König, Duisburg; seitdem Familienbesitz, Rheinland

Literatur *Literature*

Karsten Müller (Hg.), Emil Nolde. Puppen, Masken und Idole, Katalogbuch zur Ausstellung im Ernst Barlach Haus, Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg/ Stiftung Ahlers Pro Arte/Kestner Pro Arte, Hannover/ Nolde Stiftung Seebüll, Dependance, Berlin, 2012/2013, vgl. S. 74 mit Farbabb. der Reiter-tonfigur aus der Sammlung des Künstlers

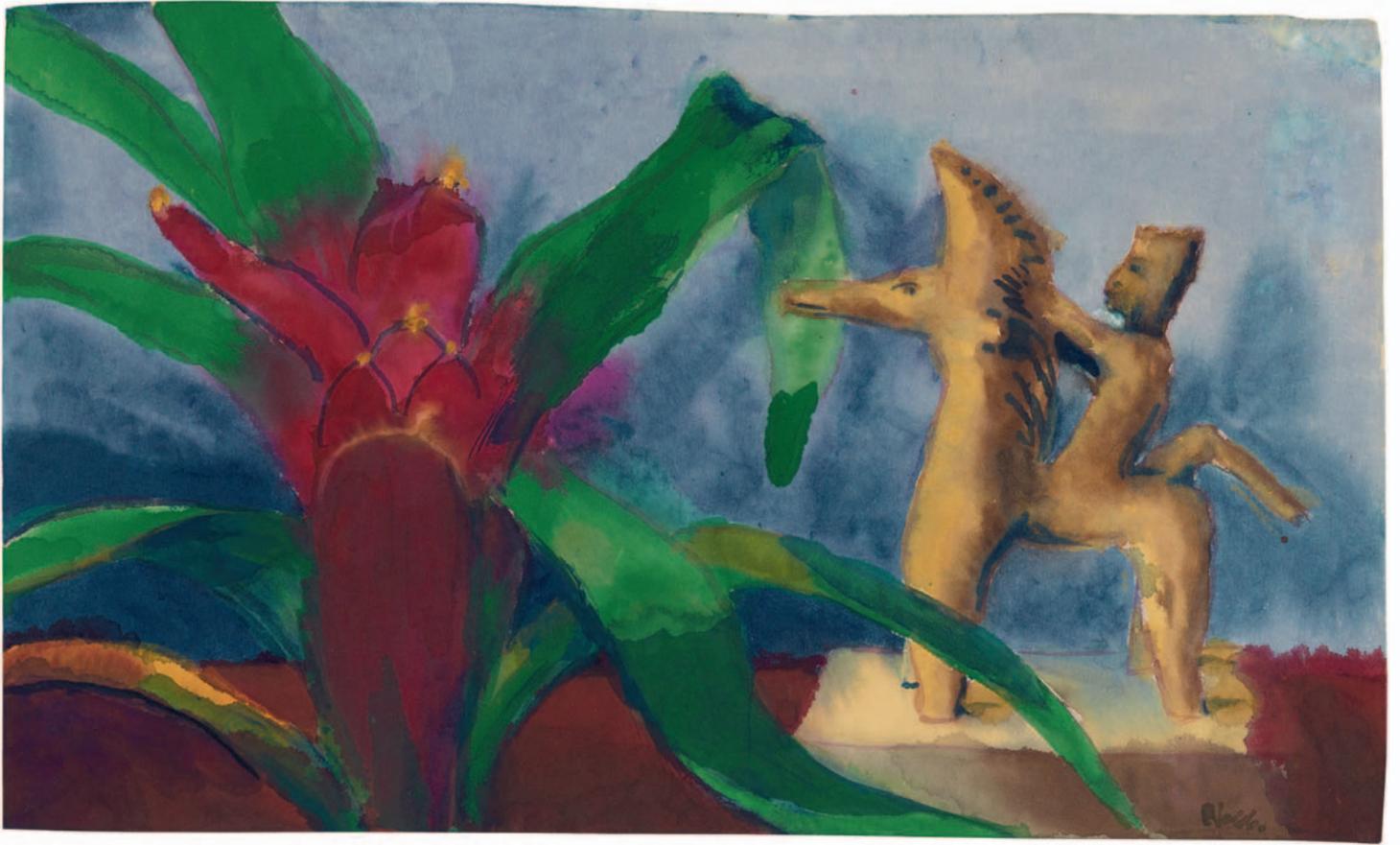
€ 70 000 – 90 000,–

Die künstlerischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts hatten mit wachem Auge nicht nur die Kunst und Kultur fremder Völker und Ethnien entdeckt, sondern in ihrer Haltung dazu auch eine selbstbewusste revolutionäre Geste entworfen, die alle bislang tradierten Formen und Ideale, die das europäische Bildungsbürgertum und die Gesellschaft prägten und die sakrosankt erschienen, in Frage stellte. Emil Noldes erweitertes Interesse für urtümliche, ferne wie exotisch anmutende künstlerische Artefakte, die er in den Berliner Museen zeichnerisch sich erarbeitete und später auch persönlich sammeln sollte, war schon vor 1900 geweckt worden.

Die 1913/1914 durch den Ausbruch des I. Weltkrieges unterbrochene Reise von Ada und Emil Nolde als Teilnehmer der „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“ vertiefte bekanntlich nachhaltig die schon früher gewonnenen Eindrücke und die damals durchaus kritischen Überzeugungen des Künstlers. Nolde begann fremde Objekte der Weltkunst in seiner Malerei dezidiert und nachhaltig herauszustellen und auf seine Weise zum Leben zu erwecken. Die Interpretation erfolgte nicht durch Überformung, Neuausprägung und Stilwandel sondern durch Aneignung und Integration in die eigenen Bildwelten. Er pflegte dann in seinen Kompositionen sehr gerne einen frontalen, dualen Aufbau, wie auch in diesem Aquarell, wo er eine kleine archaische Reiterfigur aus Ton (wahrscheinlich zypriotisch, aus dem 1. Jahrtausend v. Ch. und aus seiner Sammlung) einer tropisch blühenden Pflanze zugesellt. Die auf diese Weise subtil erzielte Belebung und gegenseitige Steigerung der Bildgegenstände erfolgt auf einer rein künstlerisch empfundenen Ebene, die Heterogenes harmonisch zusammenzuziehen versteht. Und dies geschah in Noldes Oeuvre in immer neuen Bildvarianten und auf eine formal interessante wie expressive Weise.

*The watchful eye of the artistic avant-gardes of the early 20th century not only discovered the art and culture of unfamiliar peoples and ethnic groups, but also developed a self-assured revolutionary gesture in their attitude towards them, calling into question all the previously established forms and ideals which had shaped and appeared sacred to the society of the educated European bourgeoisie. Emil Nolde's expanded interest in artefacts that seemed primitive, far-off and exotic – which he had developed by drawing in Berlin's museums and would later also collect personally – had already been stirred before 1900.*

*Ada and Emil Nolde's 1913/1914 journey as part of the "medical-demographic German-New-Guinea expedition", which was interrupted by the outbreak of World War I, is well known to have lastingly deepened the impressions the artist had already gathered earlier as well as his convictions, which were thoroughly critical at that time. Nolde began to decisively and sustainably emphasise alien objects of world art in his painting and bring them to life in his own way. His interpretation was carried out not through reshaping, remoulding and stylistic transformation but through assimilation and integration into his own pictorial worlds. He then very much liked to maintain a frontal, dual structure in his compositions, as is also the case in this watercolour, where he has placed a small, archaic figure of a rider made out of clay (probably Cypriot, from the first millennium before Christ and from his collection) next to a tropically blooming plant. In this way he has achieved a subtle animation and mutual intensification of the depicted objects on a level experienced in purely artistic terms and capable of harmoniously bringing together heterogeneous elements. And this took place in ever new pictorial variations in Nolde's oeuvre and in a formally interesting as well as expressive manner.*



## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 83 ZWEI KÜHE IN DER MARSCH

Um 1918/1920

Aquarell und Tuschpinsel auf dünnem Japanpapier. 19 x 14 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. – In farbfrischer Erhaltung.

Zu dem Aquarell ist bei der Nolde Stiftung Seebüll eine Expertise vom 20. Mai 1982 unter der Nummer 666 registriert.

*Watercolour and brush and India ink on thin Japan paper. 19 x 14 cm. Framed under glass. Unsigned. – In fine condition with vibrant colours.*

*A certificate for this watercolour dated 20 May 1982 is registered at the Nolde Stiftung Seebüll under the number 666.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Grosshennig, Düsseldorf; ehemals Sammlung Richard König, Duisburg; seitdem Familienbesitz, Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1983 (Galerie Grosshennig), Ausstellung deutscher und französischer Meisterwerke, S. 6 mit Abb.

€ 40 000 – 60 000,–

Emil Nolde gelingt es, nicht zuletzt in seinen kleinen Formaten, in unnachahmlicher Weise Motive und expressive Farbgehalte spannungsvoll zu kondensieren. Die vorliegende frühe Marschlandschaft, die möglicherweise an den Rändern etwas gekappt wurde, entwickelt in der dunklen Tonalität, die für die Entstehungszeit so typisch ist, flüssig aufgetragene Farbschichtungen, die durch schwarze Pinselzüge gefasst sind. Daraus resultiert nicht nur eine feine Dynamik im Ausgleich von Farbfläche und Kontur, sondern auch eine Hervorhebung der komplementär angelegten, wässrigen Aquarellfarben und ihrer Eigenschaften, die wunderbarerweise nichts von ihrer Transparenz einbüßen. Schattierungen von Violett und Gelb, von Grün und Orange, von wechselnden Helligkeitsstufen in den horizontalen Gliederungen evozieren die landschaftlich gebundenen Lichtphänomene und räumliche Tiefe. Ein im Himmel sich ganz oben abzeichnendes, aufdämmerndes Rot findet sich markant gespiegelt, Rot auf Grün, im weidenden Vieh. Nolde verschmilzt in dieser wahrscheinlich bei Utenwarf entstandenen kleinen Komposition wie selbstverständlich seine alltägliche Naturbeobachtung mit der empfundenen Dramatik und mit der Universalität eines Geschehens, das seine künstlerische Intuition und sein Farbempfinden immer wieder herausfordern sollte.

*Particularly in his small-format works, Emil Nolde succeeds in captivatingly condensing motifs and expressive chromatic content in an inimitable manner. The present early marsh landscape, which may have been trimmed somewhat along the edges, develops fluidly applied layers of colour in the dark tonality so typical of the period when it was created and outlines them with black brushstrokes. This not only leads to a fine dynamism in the balancing of coloured shape and contour, but also to an emphasis on the complementary composition of the wet watercolours and their qualities, which miraculously lose nothing of their transparency. Shades of violet and yellow, of green and orange, of shifting levels of brightness among the horizontal divisions evoke the light phenomena linked to this landscape and spatial depth. The red that reveals itself in the sky, beginning to shine at the very top, is strikingly mirrored in the red-on-green passage of the grazing cattle. In this little composition probably created at Utenwarf, Nolde makes it look easy as he merges together his everyday observation of nature with his experience of drama and the universality of an event that would repeatedly present a challenge to his artistic intuition and his sense of colour.*



## THOMAS SCHEIBITZ

Radeberg 1968

R84 OHNE TITEL

1996

Öl auf Leinwand. 140 x 110 cm. Gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert und  
datiert 'Scheibitz 1996'.

*Oil on canvas. 140 x 110 cm. Framed. Signed  
and dated 'Scheibitz 1996' verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Gebr. Lehmann, Dresden (mit rück-  
seitigem Stempel); Deutsche Unternehmens-  
sammlung

€ 25 000 – 35 000,-



## THOMAS SCHEIBITZ

Radeberg 1968

R85 OHNE TITEL  
1996

Tempera auf Hartfaser. 110 x 90 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf der Hartfaser signiert und datiert 'Scheibitz 96'.

*Tempera on fibreboard. 110 x 90 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Scheibitz 96' verso on fibreboard.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Gebr. Lehmann, Dresden (mit rückseitigem Stempel); Deutsche Unternehmenssammlung

€ 15 000 – 20 000,-



## THOMAS SCHEIBITZ

Radeberg 1968

R86 OHNE TITEL  
1995/1996

Öl auf Leinwand. 62 x 80 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Scheibitz 1995/96'.

*Oil on canvas. 62 x 80 cm. Framed. Signed and dated 'Scheibitz 1995/96' verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Gebr. Lehmann, Dresden (mit rückseitigem Stempel); Deutsche Unternehmenssammlung

€ 10 000 – 15 000,-



## ROY LICHTENSTEIN

1923 – New York – 1997

### 87 MODERN ROOM (AUS DER SERIE: INTERIOR SERIES) 1990/1991

Farbserigraphie, Lithographie und Holzschnitt auf Karton. 143 x 204,7 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und nummeriert. Exemplar 59/60 (+14 A.P. +1 R.T.P. +2 P.P. +3 G.E.L. +8 S.P. +1 C.). Edition Gemini G.E.L., Los Angeles 1991.

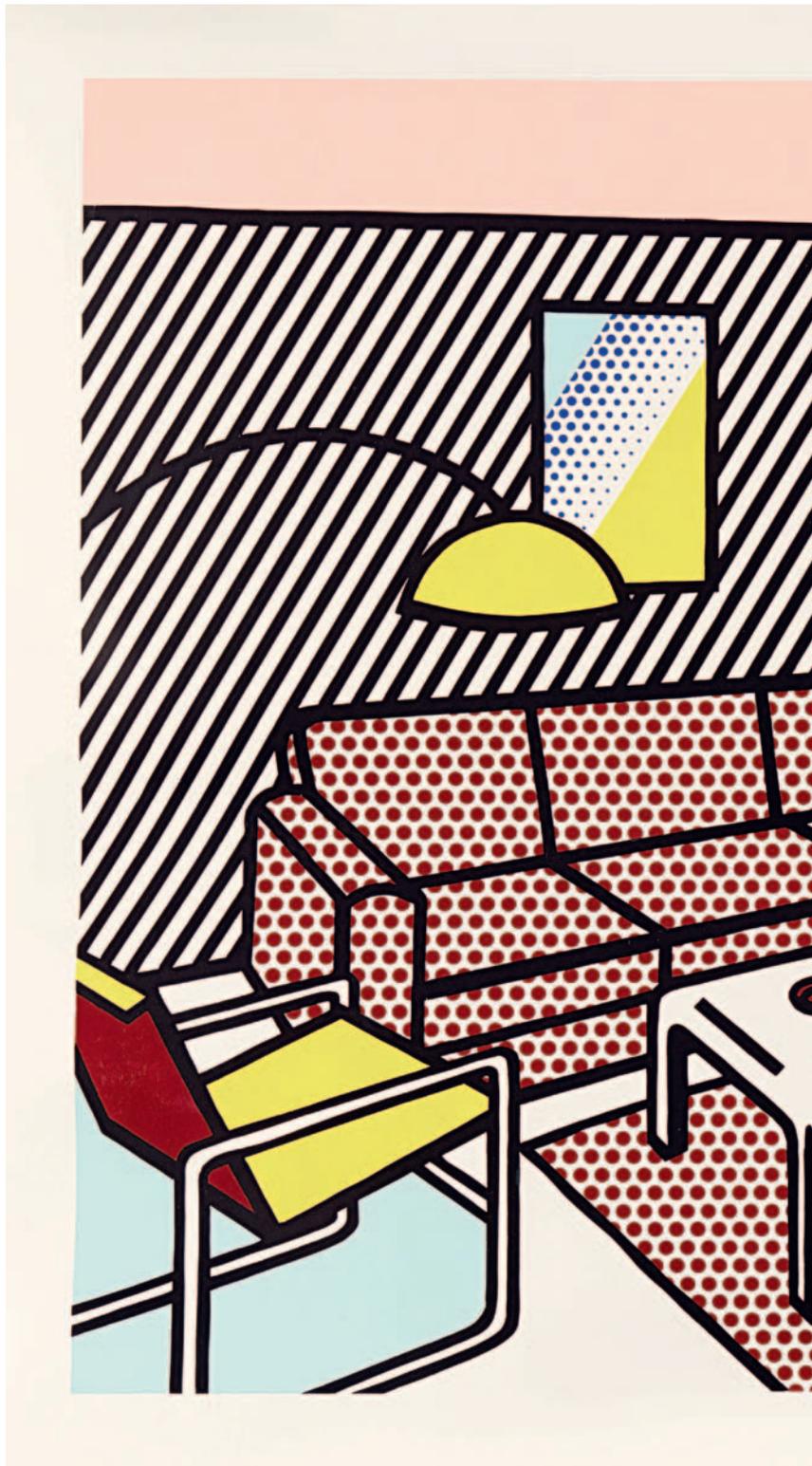
Mary Lee Corlett, *The Prints of Roy Lichtenstein, a catalogue raisonné 1948-1993*, New York 1994, WVZ-Nr. 252

*Colour silkscreen, lithograph and woodcut on card. 143 x 204.7 cm. Framed under glass. Signed, dated and numbered. Numbered 59/60 (+14 A.P. +1 R.T.P. +2 P.P. +3 G.E.L. +8 S.P. +1 C.). Edition Gemini G.E.L., Los Angeles 1991.*

Provenienz *Provenance*

Gemini G.E.L., Los Angeles (2005); Chalk & Vermilion Fine Arts, Greenwich (2005); Privatsammlung, Hessen

€ 45 000 – 65 000,-





1/10 of fiction

## WILLIAM NELSON COPLEY

New York 1919 – 1996 Key West

### 88 COFFEE BREAK

1963

Öl auf Leinwand. 51 x 61 cm. Gerahmt.  
Signiert und datiert 'Cply 63'. Rückseitig auf  
der Leinwand signiert, datiert und betitelt  
'COFFEE BREAK 'Cply 63'. – Mit Atelier- und  
leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 51 x 61 cm. Framed. Signed  
and dated 'Cply 63'. Signed, dated and titled  
'COFFEE BREAK 'Cply 63' verso on canvas. –  
Traces of studio and minor traces of age.*

#### Provenienz *Provenance*

Alexander Iolas Gallery, New York (mit rück-  
seitigem Aufkleber); Robert Fraser Gallery,  
London (mit rückseitigem Aufkleber);  
Galerie Zwirner, Köln; Privatsammlung,  
Nordrhein-Westfalen

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Ulm 1997 (Ulmer Museum), William N. Copley,  
True Confessions, Ausst.Kat.Nr.20, S.55 mit  
Farbabb.  
Zürich 1995 (Galerie Lelong), William N.  
Copley, Selected Paintings and Drawings  
(mit rückseitigem Aufkleber)

€ 40 000 – 50 000,–

Ende der 1940er Jahre kommt Copley mit der Kunst des Surrealismus in Kon-  
takt und befreundet sich mit den aus Europa emigrierten Künstlern Max Ernst,  
Yves Tanguy und Roberto Matta sowie den amerikanischen Surrealisten Man  
Ray und Joseph Cornell. 1951 begleitet er Man Ray nach Paris, wo er 13 Jahre  
lang lebt und autodidaktisch zu malen beginnt. Copley orientiert sich mit seinen  
Collagen und Ölbildern am Surrealismus und Dadaismus und zitiert vielfach au-  
genzinkernd die berühmten Motive seiner Pariser Künstlerfreunde, aber auch  
Versatzstücke aus der Kunstgeschichte. Seine standardisierten, von starken  
Umrisslinien dominierten Figuren, die intensive Farbigkeit und die vom Alltags-  
leben inspirierte Motive nehmen wesentliche Elemente der Pop-Art vorweg.  
Copleys Werke zeugen mit ihren stets erotischen, mehr oder minder expliziten  
Inhalten von der unbekümmerten, hedonistischen und humorvollen Lebensein-  
stellung des Künstlers. „Die Bedeutung von Copleys Kunst greift jedoch tiefer,  
als die heiteren Inhalte und der ästhetisch dekorative Reiz zunächst nahelegen.  
Die Bilder urteilen weder über Sünde oder Tugend, ihnen fehlt jede Moral. Das  
gibt den Gemälden und Zeichnungen subversive Kraft und diese zielt in ihrer  
bewußt profanen Handschrift gegen unterschiedliche Dogmen, gegen die des  
bürgerlichen 'Anstands' und des inhaltlichen Anspruchs der traditionellen Hoch-  
kunst wie des 'richtigen' künstlerischen Stils.“ (Brigitte Reinhardt, in: William N.  
Copley, True Confessions, Ausst.Kat. Ulmer Museum, Ostfildern-Ruit 1997, S.11)  
„Coffee Break“ versammelt in einer dichten Reihung den immer gleichen Typus  
unbekleideter Frauen mit üppigen weiblichen Formen und auffälligen Turm-  
frisuren. Nur unterschieden durch Haarfarbe und Standposition stehen die  
Frauen einander zugewandt – offenbar schwatzend und sich zugleich gegen-  
seitig berührend. Unbekümmert und humorvoll verbindet Copley hier das Thema  
einer alltäglichen, unverfänglichen Kaffeepause von Büroangestellten mit einer  
erotisch aufgeladenen Haremsszenerie.

*At the end of the 1940s, Copley came into contact with the art of Surrealism and  
became friends with artists who had emigrated from Europe such as Max Ernst,  
Yves Tanguy, and Roberto Matta as well the American surrealists Man Ray and  
Joseph Cornell. In 1951, he accompanied Man Ray to Paris where he then lived for  
13 years and began to paint autodidactically. With his collages and oil paintings,  
Copley orientated himself towards Surrealism and Dadaism and frequently quoted  
tongue-in-cheek the famous motifs of his Parisian artist friends, but also set  
pieces from art history. His standardised figures, which are strongly dominated by  
their outlines, by vibrant colours, and themes inspired by everyday life pre-empt  
integral elements of Pop Art.*

*With their ever erotic, more or less explicit content, Copley's works testify to the  
artist's unconcerned, hedonistic, and humorous attitude to life. "However, the  
importance of Copley's art is more profound than the light-hearted content and  
the aesthetically decorative charm initially suggest. The paintings judge neither sin  
nor virtue, they lack any moral. This gives the paintings and drawings a subver-  
sive power which in its intentionally profane handwriting targets diverse dogmas,  
those of bourgeois 'decency', and the demands of traditional high art and the 'right'  
artistic style." (Brigitte Reinhardt, in: William N. Copley, True Confessions, exhib.cat.  
Ulmer Museum, Ostfildern-Ruit 1997, p.11)*

*In dense succession 'Coffee Break' features the same type of unclothed women  
with voluptuous feminine forms and striking towering hairstyles. Only distinguish-  
able through their hair colour and pose, the women stand facing each other –  
obviously chatting and touching each other at the same time. Here, Copley asso-  
ciates the everyday, innocuous coffee break of office employees in a carefree and  
humorous manner with an erotically charged harem scene.*



## PHILIPP BAUKNECHT

Barcelona 1884 – 1933 Davos

### 89 HIRTENKINDER

Vor 1924

Öl auf Leinwand. 80,5 x 70,5 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Unten rechts blau signiert 'PH. BAUKNECHT' und rückseitig mit blauer Kreide in Sütterlinschrift bezeichnet 'Ph. Bauknecht Stuttgart-Davos (Schweiz)'. – Sehr farbfrisch erhalten. Einzelne oberflächliche Kratzer und Bereibungen unmittelbar an den Keilrahmenleisten professionell retuschiert.

Wazzau/Smid 101

*Oil on canvas. 80,5 x 70,5 cm. In studio frame. Signed 'PH. BAUKNECHT' in blue lower right and verso inscribed 'Ph. Bauknecht Stuttgart-Davos (Schweiz)' in blue chalk in Sütterlin script. – In fine condition with very vibrant colours. Few surface scratches and rubbings towards the stretcher bars professionally retouched.*

Provenienz *Provenance*

Geschenk der Künstlerwitwe Ada Bauknecht an den Großvater des Vorbesitzers, seitdem Familienbesitz Niederlande

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1924 (Lehrter Bahnhof), Juryfreie Kunstschau Berlin; Stuttgart 1924 (Kunstgebäude am Schlossplatz), Ausstellung Neuer Deutscher Kunst, Kat. Nr. 9; Stuttgart 1928 (Kunsthhaus Schaller) (mit rückseitigem Keilrahmenaufkleber, „4069 Ph. Bauknecht Hirtenkinder“); Berlin 1928 (Galerie Möller), Frühjahrsausstellung (mit rückseitigem fragmentierten Keilrahmenaufkleber); Freiburg 1928 (Kunstverein)

Literatur *Literature*

Otto Fischer, Die Ausstellung Neuer Deutscher Kunst im Kunstgebäude, in: Kunst und Kultur in Schwaben, Jahrbücher Schwäbischer Kultur Bd. I., Stuttgart 1924; S. 81 ff.; Sylvia Laun, Philipp Bauknecht. Leben und Werk, Peter Lang Europäische Hochschulschriften, 1992, S. 46 ff.

€ 50 000 – 70 000,–

Der deutsche Künstler und Architekt Philipp Bauknecht zieht, an Tuberkulose erkrankt, 1910 in den Schweizer Luftkurort Davos, wo er sich nach Besserung seines Gesundheitszustands wieder der Malerei widmen kann. Das Werk erfährt einen sehr deutlichen Einschnitt durch Bauknechts erneute Verschlechterung seiner Tuberkulose und den Umzug von Davos in das im abgeschiedenen Dischmatal gelegene Bauernhaus In den Büelen 1920.

„Eine grosse Errungenschaft bedeutete es für mich, nachdem ich von Erkrankungen genesen, endlich mir geglückte in farbfroher Bergeinsamkeit unter urigen Bewohnern mit extremen Riten und Gebaren [...] ein Asyl zu schaffen.“ (Bauknecht, zit. nach Beat Stutzer, in: Wazzau/Smid 2016, S. 18). Die enorme chromatische Intensität der in diesen Jahren entstehenden Bildern ist bei den „Hirtenkindern“ etwas zurückgenommen zugunsten einer feineren Palette in den trocken wirkenden komplementären Farben Pinkviolett, Grün, Blau und Orange. Es ist die blaue Stunde, die Berge und Wiesen geheimnisvoll wie von innen heraus leuchten läßt. Die tief stehende orangefarbene Mondsichel verweist nicht nur auf die frühabendliche Tageszeit, sondern verleiht der Szene eine poetische Atmosphäre. In ihren komplementären Farbklingen und scheinbar simplen Formabkürzungen ist die Komposition von einer neuartig exotisch wirkenden, kräftigen Präsenz. Sie wirkte so ungewöhnlich, dass sie von Otto Fischer, dem Direktor der Stuttgarter Staatsgalerie, für seine 1924 gezeigte bahnbrechende Ausstellung zum Status Quo der deutschen Malerei ausgewählt wurde. Zusammen mit den aktuellen Produktionen von Künstlern wie Beckmann, Dix, Grosz, Heckel, Kirchner, Klee, Kokoschka, Schmidt-Rottluff wurden Bauknechts „Hirtenkinder“ in der „Ausstellung Neuer deutscher Kunst“ erstmals einer großen Öffentlichkeit präsentiert, und es sollten noch weitere wichtige Ausstellungen folgen.

*Having contracted tuberculosis, the German artist and architect Philipp Bauknecht moved to the Swiss spa town of Davos, where he was once again able to dedicate himself to painting after his health improved. His work was subjected to a stark break through the renewed worsening of his tuberculosis and his relocation from Davos to the farmhouse “In den Büelen” in the secluded Dischma valley in 1920. “It meant a great achievement for me, after I had recovered from my illnesses, finally I succeeded in creating a refuge for myself [...] in the brightly colourful solitude of the mountains, among the rustic inhabitants with their extreme rituals and habits.” (Bauknecht cited in Beat Stutzer, in: Wazzau/Smid 2016, p. 18). The enormous chromatic intensity of the pictures created in those years has been muted somewhat in the “Hirtenkinder” in favour of a finer palette in the dry-looking complementary colours of pink-violet, green, blue and orange. It is the blue hour, which causes the mountains and meadows to glow mysteriously, as though with their own inner light. The low-hanging, orange crescent of the moon not only points to early evening as the time of day, it also invests the scene with a poetic atmosphere. With its complementary colour harmonies and seemingly simplistic abbreviations of form, the composition possesses a novelly exotic-looking and powerful presence. Its effect was so remarkable that it was selected by Otto Fischer, director of the Staatsgalerie Stuttgart, for his pioneering exhibition of 1924 on the present state of German painting. Together with current works by artists like Beckmann, Dix, Grosz, Heckel, Kirchner, Klee, Kokoschka and Schmidt-Rottluff, Bauknecht’s “Hirtenkinder” was presented to a wide audience for the first time at the exhibition “Ausstellung Neuer deutscher Kunst” – and other important exhibitions would follow.*



## NORBERT BISKY

Leipzig 1970

90 ABFALL  
2004

Öl auf Leinwand. 200 x 150 cm. Rückseitig auf der Leinwand zweifach signiert und datiert 'Bisky 04' sowie betitelt "ABFALL".

*Oil on canvas. 200 x 150 cm. Signed and dated 'Bisky 04' (twice) verso on canvas and titled "ABFALL".*

Provenienz *Provenance*

Galerie Michael Schultz, Berlin;  
Cokkie Snoei Galerie, Rotterdam;  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 35 000 – 40 000,-



## ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

### 91 DER ASKET (DER BETER) 1925

Bronze. Höhe 42 cm. An der hinteren Kante der Plinthe signiert 'E Barlach' sowie mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. Einer von 15 unnummerierten Bronzen, ab 1961 posthum gegossen. – Mit goldbrauner, stellenweise aufgehellter Patina. Sehr selten.

Laur 388; vgl. Schult 303 (Gips) u. 304 (Holz)

*Bronze. Height 42 cm. Signed 'E Barlach' on the rear edge of plinth and foundry mark "H. NOACK BERLIN". One of 15 unnumbered bronzes, posthumously cast since 1961. – Golden brown patina, partly lightened. Very rare.*

*Laur 388; cf. Schult 303 (plaster) and 304 (wood)*

Provenienz *Provenance*

Familie des Künstlers; Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (dort 1973 erworben); seitdem Privatbesitz Rheinland

Literatur *Literature*

Prospekt der Galerie Vömel, Düsseldorf, zur Westdeutschen Kunstmesse Köln, März 1973, Kat.Nr. 1 mit Abb. (dieses Exemplar); Stiftung und Sammlung Rolf Horn, bearb. v. Heinz Spielmann, 2. Aufl., Schleswig 1995, Nr. 116; Anita Beloubek-Hammer, Ernst Barlach, Plastische Meisterwerke, Leipzig 1996, S. 12

€ 35 000 – 40 000,–

Der Künstler schuf 1925 eine Version des Asketen in Gips (Laur 387, Ernst Barlach Stiftung Güstrow), von der mehrere Abgüsse in Gips angefertigt wurden und die als Modell für die ab 1961 vorgenommenen Bronzegüsse diente, sowie eine größere Ausführung in Nußbaumholz (Laur 389, Ernst Barlach Haus Hamburg). Mitte der 1920er Jahre arbeitete Ernst Barlach an einer Reihe von Figuren, denen eine gänzlich in sich gekehrte Haltung eigen ist, die Augen geschlossen, in ein weites Gewand wie in einen Kokon eingehüllt, die Körperformen weitgehend verschleiert. Zu nennen wäre etwa die 1924 entstandene Standfigur „Schwangeres Mädchen“ (Laur 371-373), „Der Träumer“ von 1925 (Laur 382-384) oder auch „Der Asket (Der Beter)“, der hier in der Bronzeausführung angeboten wird. So ähnlich sich diese drei Werke in ihren formellen Grundzügen sein mögen, so unterschiedlich ist ihr jeweiliger emotionaler Gehalt. Während das „Schwangeres Mädchen“ ihr Gewand schutzsuchend um sich zieht und ihre prekäre Lage zu verdecken versucht, ist dem „Träumer“ in seiner ausgestreckten Haltung, die Arme hinter dem Kopf verschränkt, eine geradezu behagliche, sorglose Stimmung anzumerken. Der „Asket“ hingegen, der selbstbildhafte Züge aufweist, ist in einer aufrechten, aktiven Pose tiefer Meditation und Selbstversenkung wiedergegeben. Der blockhafte Aufbau wird belebt durch die harmonisch geschwungenen Linien des Gewandes, die die Intensität des fein ausgearbeiteten Gesichts noch im besonderen Maße zur Geltung bringen. Barlach schilderte sich hier selbst in seiner genügsamen, ganz auf seine intensiven künstlerischen Bestrebungen konzentrierten Lebenssituation. „Der rigide Verzicht auf die Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse ist der Preis, die Ruhe und Gelassenheit der Seele, die sich mit der Klarheit der geistigen Einsicht einstellt, der Lohn dieser Lebenshaltung. Unverkennbar verarbeitete Barlach in der Gestaltung des Asketen Erfahrungen, die seine eigene Existenz als Künstler prägten.“ (Eva Caspers, Museumsführer Ernst Barlach Haus Hamburg, München 2000, S. 84).

*The artist created a plaster version of the "Asket" in 1925 (Laur 387, Ernst Barlach Stiftung Güstrow), of which several plaster casts were taken and which served as a model for the bronze casts from 1961 onwards, as well as a larger version in walnut (Laur 389, Ernst Barlach Haus Hamburg).*

*In the mid-1920s Ernst Barlach worked on a number of figures characterised by an attitude of complete inward absorption, with their eyes closed and their bodies wrapped in loose-fitting drapery resembling a cocoon and largely obscuring their forms. The standing figure "Schwangeres Mädchen" from 1924 (Laur 371-373), "Der Träumer" from 1925 (Laur 382-384) and also "Der Asket (Der Beter)", which is offered here in a bronze version, are to be mentioned in this context. As similar as these three works may be in their general formal features, each is just as different in its emotional content. While "Schwangeres Mädchen" pulls her drapery around her, seeking protection and attempting to conceal her precarious condition, a directly contented and carefree air can be noted in the pose of the "Träumer", stretched out with his hands behind his head. By contrast the "Asket", who displays self-portrait-like features, is depicted in an upright, active pose of deep meditation and inward absorption. Its block-like structure is animated through the harmoniously curving lines of the drapery, which bring out the intensity of the finely worked face to an exceptional degree.*

*Here Barlach has depicted himself within the context of his undemanding way of life, completely concentrated on his intense artistic efforts. "The rigid renunciation of satisfying sensual needs is the price – and the calm and tranquillity of soul which arise with the clarity of spiritual insight is the reward – of this way of life. In his formulation of the 'Asket' Barlach has unmistakably processed experiences that defined his own existence as an artist." (Eva Caspers, Museumsführer Ernst Barlach Haus Hamburg, Munich 2000, p. 84).*



## MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

### N92 KELLERKINDER 1916

Öl auf Leinwand, doubliert. 109 x 88,5 cm.  
Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert  
'Muter'. Rückseitig auf dem Keilrahmen mit  
Galerie- und Transportaufklebern. – Mit we-  
nigen einzelnen Retuschen. Zu den Seiten-  
rändern mit kleinen Farbausbrüchen durch  
Aufziehen auf neuen Keilrahmen.

*Oil on canvas, relined. 109 x 88.5 cm.  
Framed. Signed 'Muter' in black lower right.  
Gallery and transport labels verso on the  
stretcher. – Few singular retouches. Minor  
losses of colour towards the edges due to  
spanning onto new stretcher.*

#### Provenienz Provenance

Nachlass der Künstlerin; Galerie Gmurzynska,  
Köln; Galerie Jean-Claude Bellier, Paris (mit  
rückseitigem Transportaufkleber); Galerie  
Bargera, Köln (mit rückseitigem Aufkleber);  
Privatbesitz Israel

#### Ausstellungen Exhibitions

Köln 1966 (Galerie Gmurzynska), Mela Muter.  
Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, vermutlich  
Kat. Nr. 17 („Zwei Mädchen“, 1916,  
108 x 84 cm); Köln 1967 (Galerie Gmurzynska),  
Mela Muter – Retrospektiv-Ausstellung,  
Kat. Nr. 23 mit ganzseitiger Abb.

€ 80 000 – 100 000,–

Darstellungen von Mutterschaft und Kinderbildnisse waren von jeher zentrale Themen im Oeuvre Mela Muters. Mit dem gleichen tiefen Einfühlungsvermögen, das sie all ihren Modellen entgegenbrachte, porträtierte sie von Armut, Hunger und Krankheit gezeichnete Mütter und Kinder in einer Intensität, die ihresgleichen sucht. Die Porträtierten werden weder anklagend noch Mitleid heischend vorgeführt. Sie sind mit kraftvoller Präsenz ins Bild gesetzt und bieten dem Betrachter mit ernstem Stolz die Stirn.

Muter setzte hier zwei Mädchen, wohl Schwestern, als kompositorische und inhaltliche Einheit in das Zentrum des Bildes. Sie sind vom Elend ihrer Lebensumstände gezeichnet. Die Füße der einen sind nackt, die andere trägt viel zu große Frauenschuhe. Ihre blassen, spitzen Gesichter haben alles Kindliche, Unschuldige verloren. Die Mädchen sitzen aneinander gelehnt, die Hände berühren sich. Der Unterstützung der jeweils anderen gewiss, blicken sie den Betrachter mit einer Mischung aus Misstrauen und Trotz unmittelbar an. Die Tiefe und Intensität dieses Blicks fasziniert und beunruhigt, er ruft eine Sogwirkung hervor, die fast alle Porträts Mela Muters kennzeichnet.

*From the very beginning, depictions of motherhood and images of children were central themes in Mela Muter's oeuvre. Displaying the same deep faculty for empathy with which she met all of her models, she portrayed mothers and children marked by poverty, hunger and illness with an unparalleled intensity. The subjects of the portraits who are placed before our eyes neither reproach us nor demand our sympathy. They are visualised in the picture with a forceful presence, and they confront their viewers with earnest pride. Here Muter has placed two girls, presumably sisters, in the centre of the picture as a compositional and thematic unity. They are more strongly marked by the misery of their living conditions. One of them has bare feet, and the other is wearing women's shoes that are far too large. Their pale, angular faces have lost every trace of the childlike and innocent. The girls sit, leaning against one another, their hands touching. Certain of each other's support, they look at their viewers directly, with a mixture of mistrust and defiance. The depth and intensity of this gaze is fascinating and unsettling; it produces a mesmerising effect that draws us in, and it is characteristic of almost all of Mela Muter's portraits.*



## ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

### 93 DER SINGENDE MANN

1928

Bronze. Höhe 49,5 cm. Rückseitig unterhalb des rechten Fußes signiert 'E. Barlach' sowie mit dem Gießerstempel 'H. NOACK BERLIN' versehen. Aus einer bei Laur genannten Gesamtauflage von 57 Exemplaren, davon ca. 16 frühe Lebzeitengüsse aus der Edition der Galerie Flechtheim. Vorliegend ein Exemplar von wohl Anfang der 1950er Jahre. – Mit lebendiger gold-olivfarbener sehr schöner Patina. Vereinzelt oberflächliche Kratzspuren im Kopfbereich.

Laur 432; Schult I 343

*Bronze. Height 49.5 cm. Signed 'E. Barlach' on the back below the right foot and foundry mark 'H. NOACK BERLIN'. From a total edition of 57 exemplars mentioned by Laur, of which approx. 16 were early lifetime casts from the edition of the Flechtheim Gallery. The present exemplar probably from the beginning of the 1950s. – With lively golden olive-coloured patina. Isolated superficial scratch marks at the head.*

#### Provenienz Provenance

Privatsammlung, Niedersachsen; Villa Grisebach Auktion Nr. 130, Ausgewählte Werke, Berlin, 25. November 2005, Lot 27; Europäische Privatsammlung

#### Ausstellungen Exhibitions

U. a. Güsse befinden sich nach Laur in folgenden musealen Sammlungen: Neue Nationalgalerie, Berlin; Ernst Barlach Haus, Hamburg; Sprengel Museum, Hannover; Kunsthalle Kiel; Museum Ludwig, Köln; Kunsthalle Mannheim; Pinakothek der Moderne, München; Museum of Modern Art, New York, USA; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Ernst Barlach Stiftung, Güstrow; Hamburger Kunsthalle; Von der Heydt-Museum, Wuppertal

€ 80 000 – 100 000,–

#### Literatur Literature

U.a.: Bronzen von Ernst Barlach, Galerie Flechtheim, November/ Dezember 1930, Auss. Kat. Berlin/Düsseldorf 1930, Nr. 19; Kunstblätter der Galerie Nierendorf, Ernst Barlach. Plastik, Zeichnungen, Graphik, 13.9.-5.12.1978, Berlin, September 1978, Kat. Nr. 41 mit Abb. Nr. 21 (dieses Exemplar); Anita Beloubek-Hammer, Ernst Barlach, Plastische Meisterwerke, Leipzig 1996, S. 116 f.

Die prägende Wirkung der Russlandreise von 1906 auf Barlachs Leben und sein Werk wird in der Literatur stets kolportiert und soll Einfluss auf die Jahrzehnte später entstandenen Plastiken nehmen: Etwa die schlichte Kontur, die große Natürlichkeit des Ausdrucks. Schmucklos und mit wenigen gestischen Andeutungen modelliert Barlach die reine Befindlichkeit und das Temperament des Sängers und verzichtet auf jedes beiläufige oder gar dekorative Detail. Nicht nur mit ihr erfüllt Barlach seine dereinst formulierte Forderung an sich selbst in reinster Anschauung: eine schlichte Formgebung, einfaches, weitfallendes Gewand, nahezu zu kubischen Formen reduziert, aber dennoch im „Fluß der Linien“ mit ornamentalem Schwung. Einen sakralen, vielleicht auch liturgischen Hintergrund mag Barlach mit dieser köstlichen, nach hinten geneigten, wie entspannten Haltung verfolgen und mit dem aus voller Kehle singenden Mann eine Figur zu gestalten, mit der er eine, in seinem selbst-erzählten Leben (Kritische Textausgabe, hrsg. von Ulrich Bubrowski, Leipzig 1997, S. 72) „menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde“ voller Entschlossenheit und expressiver Haltung schildert, ganz das Gegenteil der sonst eher statuarisch wirkenden Arbeiten des Bildhauers.

*The secondary literature constantly asserts the formative influence of the 1906 journey to Russia on Barlach's life and work, and it is supposed to have influenced sculptures created decades later: the simple contours, for example, or the great naturalness of expression. Austerely and with just a few gestural suggestions, Barlach models the pure mental state and temperament of the singer and renounces every secondary – not to mention decorative – detail. This was not the only work with which Barlach met the challenge he had once laid down for himself in purest contemplation: an austere formal composition, simple drapery falling in loose folds, reduced to almost Cubist forms, but nonetheless featuring an elegant ornamental arc in the "flow of lines". Barlach may have been pursuing a sacral and perhaps also liturgical setting with this delightful, reclining and relaxed pose and, with the full-throated singing of the man, he created a figure which he used to describe – as he writes in his autobiographical "Selbsterzähltes Leben" (critical edition, ed. by Ulrich Bubrowski, Leipzig 1997, p. 72) – as in a "human situation in its nakedness between heaven and earth", full of determination and with an expressive pose, entirely the opposite of the more statuesque impression of the sculptor's other works.*



## JANKEL ADLER

Lódz 1895 – 1949 Aldbourne

### N94 LIEGENDES MÄDCHEN (RECLINING GIRL)

1941

Öl und Sand (auf dünnem Karton) auf Sperrholz. 55,5 x 77,5 cm. Gerahmt. Oben links rot signiert 'Adler'. – Der pastose Farbauftrag partiell mit Craquelé. Vereinzelte Farbverluste, mit professionellen Retuschen im Rahmen älterer konservatorischer Maßnahmen.

Heibel II, 197; Charles Aukin 52 (Londoner Nachlass-Listung)

*Oil and sand (on thin card) on plywood. 55,5 x 77,5 cm. Framed. Signed 'Adler' in red upper left. – The pastose colour appliance partially with craquelure. Singular losses of colour professionally retouched in the course of former conservation. Slight soiling of surface patina.*

*Heibel II, 197; Charles Aukin 52 (London Estate listing)*

#### Provenienz *Provenance*

Besitz des Künstlers bis 1948; Charles Aukin (nach Heibel eine Übereignung); Gimpel Fils, London (dort Mitte der 1970er Jahre erworben); seitdem Sammlung Tamara und Schmuël Givon, Tel Aviv, Familienbesitz

#### Ausstellungen *Exhibitions*

U. a. London 1946 (Anglo-French-Art-Center), Jankel Adler, Francis Bacon, Robert Colquhoun, Hubert, Robert MacBryde, Julian Trevelyan (nach Heibel belegt durch Fotodokument); Edinburgh/ Glasgow/ Aberdeen 1968 (Scottish National Gallery of Modern Art/ Scottish Arts Council Gallery/ Art Gallery and Regional Museum), New paintings in Glasgow 1940-1946, Nr. 4; Düsseldorf/Tel Aviv/Lodz 1985/1986 (Städtische Kunsthalle/The Tel Aviv Museum/ Museum Sztuki), Jankel Adler, Kat. Nr. 84 mit Abb. (mit rückseitigem Ausstellungs-Etikett des Tel Aviv Museum, hier Kat. Nr. 65)

#### Literatur *Literature*

U. a. Paul Fierens, Jankel Adler, London/ Paris 1948, mit Abb. 14; Stanley William Hayter, Jankel Adler, London/ Paris/ Brüssel 1948, mit Abb. 14; Joanna Pollakówna, Die gerettete Welt. Über Jankel Adlers Malerei, in: Jürgen Harten (Hg. u.a.), Jankel Adler 1895-1949, Ausst. Kat. Düsseldorf/ Tel Aviv/ Lodz, Köln 1985, S. 250

Jankel Adlers „Liegendes Mädchen“, eine opake, farblich dunkel glühende Komposition, entstand im schottischen Exil, nachdem der Künstler mit polnischen Truppen, denen er sich in Frankreich 1940 als Freiwilliger angeschlossen hatte, auf der Flucht vor der deutschen Armee über St. Nazaire in Glasgow gestrandet war.

Es verschränken sich im figuralen Motiv von 1941 viele elementare Werkkonstanten, die Jankel Adler seit den 1920er Jahren auszeichnen, mit den Ausformulierungen einer nun abgewandelten, noch radikaleren Abstraktion. Stark formalisierte und betonte lineare Konturen, dezidierte Wechsel in den Ansichten innerhalb der Gestalt, die Parzellierung von Details und die abstrakte Dynamik der Binnenstrukturen sind neue Ausdruckselemente. Diese stilistischen Brüche, die sich für Jankel Adler aus äußerer wie innerer Notwendigkeit ergaben, waren nicht zuletzt geprägt von der persönlichen Begegnung mit Paul Klee und – nach 1933 im französischen Exil – von dem Erlebnis der Bild- und Formwelten Pablo Picassos.

*Jankel Adler's "Liegendes Mädchen", an opaque composition in darkly glowing colours, was created during his exile in Scotland; the artist had joined Polish troops as a volunteer in France in 1940 and then become stranded in Glasgow with them after fleeing from the German army via St Nazaire.*

*In the figural motif from 1941, many elementary constants that had already distinguished Jankel Adler's work since the 1920s are interwoven with the formulations of an abstraction that had since become modified and even more radical. The strongly formalised and emphasised linear contours, decisive shifts of viewpoint within the figure, compartmentalisation of details and the abstract dynamism of the interior structures are new expressive elements. For Jankel Adler these stylistic breaks were the result of outward as well as inner necessities, shaped not least by his personal encounter with Paul Klee and – after 1933, during his exile in France – his experience of the world of Pablo Picasso's forms and images.*

€ 35 000 – 45 000,–



## KARL OTTO GÖTZ

Aachen 1914 – 2017 Wolfenacker

### 95 OHNE TITEL (9.5.1954) 1954

Mischtechnik auf Leinwand. 81 x 100 cm.  
Gerahmt. Signiert 'K. O. GÖTZ'. Rückseitig auf  
der Leinwand signiert und datiert 'K. O. GÖTZ  
9.5.1954'. – Mit leichten Altersspuren.

Ina Ströher, Karl Otto Götz, Werkverzeichnis,  
Bd.1, Köln 2014, WVZ-Nr. 1953-57 (mit  
irrtümlichem Titel und Maßangaben)

*Mixed media on canvas. 81 x 100 cm.  
Framed. Signed 'K. O. GÖTZ'. Signed and dated  
'K. O. GÖTZ 9.5.1954' verso on canvas. – Minor  
traces of age.*

#### Provenienz *Provenance*

Galleria L'Attico, Rom (mit rückseitigen  
Aufklebern); Privatsammlung, Hessen

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Dresden 1994 (Staatliche Kunstsammlun-  
gen Dresden, Albertinum Gemäldegalerie  
Neue Meister), Karl Otto Götz, Malerei 1935-  
1993, Ausst.Kat.Nr.21, S.217, S.97 mit Abb.

Rom 1982 (Galleria L'Attico), Informale te-  
desco anni '50. Buchheister, Götz, Hoehme,  
Schultze, Hiltmann, Ausst.Kat.Nr.10, o.S.  
mit Abb.

Rom 1962 (Galleria L'Attico), Karl Otto Götz,  
Ausst.Kat., o.S. mit Abb.

#### Literatur *Literature*

Karl Otto Götz, Erinnerungen und Werk,  
Bd.1a, Düsseldorf 1983, Kat.Nr.688, S.610  
mit Farbabb.

€ 45 000 – 60 000,–

Von den surrealistisch-abstrakten Figuren nach dem Vorbild von Max Ernst und Willi Baumeister, die sein Frühwerk prägen, gelangt Karl Otto Götz Anfang der 1950er Jahre zu einer eigenständigen, informellen Ausdrucksweise. Durch Verwendung einer sehr flüssigen Mischtechnik mit Kaseinfarben und der halbautomatischen Arbeitsweise der Surrealisten erreicht der Künstler eine völlig neue freie Bildfindung. Das schnelle, gestische Arbeiten nach vorhergehender Meditation lässt autonome Geflechte aus Schwüngen, Schlieren und Tropfen entstehen, die Formen lösen sich auf, Zufall und Intuition bestimmen das Bild. Die ineinanderfließenden Pinsel- und Rakelspuren konservieren die atemlose Dynamik des Entstehungsprozesses, der Blick des Betrachters folgt unwillkürlich ihren rasanten Bewegungen. Die Arbeiten, die seit 1952 entstehen, besitzen trotz ihrer Transparenz und Vielschichtigkeit keinen definierten Bildvorder- oder -hintergrund mehr. Eine Raumwirkung wird von Götz ausdrücklich nicht angestrebt. Tatsächlich liegen den Werken seit 1954 verschiedene, schwer benennbare Bildschemata zugrunde, die das halbautomatische Arbeiten in bestimmte Richtungen lenken.

Seit 1950 reist Götz ebenso wie sein Malerkollege Bernard Schultze regelmäßig nach Paris, dem damaligen Zentrum der europäischen Avantgarde. Die in den Pariser Galerien ausgestellten Werke internationaler Informelkünstler, wie Willem de Kooning, Jackson Pollock, Guiseppe Capogrossi und Georges Mathieu, haben eine überwältigende Wirkung auf Götz und Schultze und werden wegweisend für ihre künstlerische Entwicklung. In den kommenden Jahren macht sich Götz maßgeblich um die deutsch-französischen Kunstbeziehungen verdient. Das Jahr 1954, in dem die hier angebotene Arbeit entsteht, markiert einen Meilenstein in seiner künstlerischen Laufbahn: Die Pariser Galerie Creuze richtet seine erste aufwendig initiierte Einzelausstellung aus, die für den Künstler zu einem großen Erfolg wird.

*From the surrealist-abstract figures modeled after Max Ernst and Willi Baumeister which coined his early work, Karl Otto Götz arrived in the early 1950s at an independent, autonomous informal language. With the use of a very fluid mixed method technique with casein paint and the semi-automatic operating principle of the surrealists, the artist reached a completely new and free pictorial solution. The rapid, gestural work after previous meditation enabled the creation of autonomous networks of curves, streaks and drop; the forms dissolve; chance and intuition determine the picture. The merging brush and squeegee marks conserve the breathless dynamic of the creation process, the viewer's gaze involuntarily follows the rapid movements. Despite their transparency and complexity, the works created since 1952 no longer have a defined picture foreground or background. Götz does not expressly aim for a spatial effect. In fact, since 1954 his works are based on various, vague pictorial schemata that steer the semi-automatic work in certain directions.*

*Like his painter colleague Bernard Schultze, from 1950, Götz travelled regularly to Paris, then the centre of European avant-garde. The works of international Informel artists such as Willem de Kooning, Jackson Pollock, Guiseppe Capogrossi and Georges Mathieu exhibited in the Parisian galleries had an overwhelming effect on Götz and Schultze and would be groundbreaking for their artistic development. In the years to come, Götz would make a significant contribution to German-French art relations. 1954, the year the present work was created, marks a milestone in his artistic career with the organisation by the Parisian Galerie Creuze of his first elaborately initiated solo exhibition and which would be lauded a great success for the artist.*



## FRITZ KLIMSCH

Frankfurt am Main 1870 – 1960 Freiburg im Breisgau

### 96 JUGEND 1940/1941

Bronze. Höhe 157,5 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe signiert 'Fritz Klimsch' sowie am Plinthenrand mit dem Gießerstempel „GUSS H. NOACK BERLIN“. Lebzzeitguss. – Die schwarzgrüne Patina partiell bronzefarben aufgelichtet.

Braun 207

*Bronze. Height 157.5 cm. Signed 'Fritz Klimsch' on the cast-with plinth and foundry mark "GUSS H. NOACK BERLIN" on edge of plinth. – Black green patina with partial bronze-coloured lightening.*

Provenienz *Provenance*

Margrit Schlömer (Geschenk des Künstlers an das Modell); Sammlung Hanswilly Bernartz; Privatsammlung, Rüsselsheim; Galerie Thomas, München; Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1942 (Preußische Akademie der Künste), 3. Frühjahrsausstellung. Fritz Klimsch. Sonderausstellung, Kat. Nr. 204

Literatur *Literature*

Uli Klimsch, Fritz Klimsch. Freie Schöpfungen, Stollhamm/Berlin 1949, Kat. Nr. 66/67; Hermann Braun, Fritz Klimsch. Werke, Hannover 1980, Kat. Nr. 38 mit ganzseitiger Abb. S. 92

€ 60 000 – 80 000,–

Als Modell für die klassisch anmutende „Jugend“ diente Fritz Klimsch die damals 19jährige Margrit Schlömer. Ihr Freund, der kunstambitionierte junge Jurist Dr. Hanswilly Bernartz, hatte Klimsch im April 1940 ein Aktfoto Schlömers mit der Frage übersandt, ob diese nicht ein ideales Modell für ihn sei. Fritz Klimsch und Margit Schlömer blieben auch in den folgenden Jahren in Kontakt, ihr schenkte der Bildhauer den hier angebotenen Guss in Bronze.

Hermann Braun führt zu der Arbeit aus: „Ein zauberhaftes schlankes Wesen mit hoch angesetztem Busen bietet sich uns mit abgewandtem Blick dar. Die Haltung ist ganz beruhigt und sicher; einzig die Hände verraten einen Rest von Schüchternheit: Es ist, als suchten die Finger in den Handflächen Schutz. Dieses Motiv führt gleichzeitig die nur wenig zurückgenommenen und seitlich ausgestreckten Arme wieder dem Körper zu. Der zur Seite gewandte Kopf mit der zurückgekämmten sehr weiblichen Frisur zeigt ein klares Profil, der Blick ist in die Ferne gerichtet.“ (Hermann Braun, Fritz Klimsch. Eine Dokumentation, Köln 1991, S. 399).

Die Plastik ist die letzte annähernd lebensgroße Bronzefigur des Künstlers. Sie bildet den ausdrucksstarken Schlusspunkt einer Reihe stehender Mädchenakte des Bildhauers, zu denen auch „Frühling“ (1932), „Eva“ (1933) und „In Wind und Sonne“ (1936) gehören. Klimsch sucht hier nach idealer Schönheit, die ausgewogenen Proportionen und jugendliche Unbekümmertheit miteinander verbindet. Obschon „Jugend“ über eine durchaus strenge Grundhaltung verfügt, schreibt Klimsch der Figur eine unverkennbare Natürlichkeit und Leichtigkeit ein.

*The then 19-year-old Margrit Schlömer served as Fritz Klimsch's model for "Jugend", which possesses a classical air. Her romantic partner, the artistically ambitious young jurist Dr Hanswilly Bernartz, had sent Klimsch a nude photo of Schlömer in April 1940, asking whether she might not be an ideal model for him.*

*Fritz Klimsch and Margit Schlömer also remained in contact during the years that followed, and the sculptor gave her the cast in bronze offered here. Regarding this work, Hermann Braun explains: "An enchanting, slender figure with high-set breasts presents herself to us with averted gaze. The pose is entirely serene and assured; only the hands betray a remnant of shyness: it is as though the fingers were seeking protection in the palms. This motif simultaneously leads the arms, which are only slightly drawn back and extended to the sides, towards the body again. The head turned to the side and featuring a combed-back, very feminine hairstyle presents a clear profile; the gaze is directed into the distance." (Hermann Braun, Fritz Klimsch. Eine Dokumentation, Köln 1991, p. 399).*

*This statue was the artist's last bronze figure near to life-size. It forms the highly expressive conclusion of a series of standing young female nudes by the sculptor, which also include "Frühling" (1932), "Eva" (1933) and "In Wind und Sonne" (1936). Here Klimsch was searching for an ideal beauty uniting balanced proportions and youthful light-heartedness. Although "Jugend" possesses a basic pose that is certainly stern, Klimsch has inscribed the figure with an unmistakable naturalness and ease.*



## NASA

### 97 THE MOON, APOLLO 8. FIRST FOOTPRINT ON THE LUNAR SURFACE, APOLLO 11 1968 und 1969

2 Vintages, C-Prints auf Kodak-Papier.  
44,2 x 40,8 cm (50,5 x 40,8 cm) und  
43 x 41 cm (50,5 x 41 cm).

*2 vintage chromogenic prints on Kodak paper.  
44.2 x 40.8 cm (50.5 x 40.8 cm) and  
43 x 41 cm (50.5 x 41 cm).*

Provenienz *Provenance*  
TRW Inc., Ohio

€ 16 000 – 18 000,–

Als den Astronauten von Apollo 8 am 24. Dezember 1968 erstmals der Eintritt in die Umlaufbahn des Mondes gelang, machten sie der Menschheit ein Weihnachtsgeschenk der besonderen Art: Mit ihren einzigartigen Aufnahmen des Erdtrabanten erweiterten sie unseren Blick in das Universum hinein - die „Dark Side of the Moon“, die der Erde abgewandte Seite des Mondes, hatte bis dahin noch nie jemand zu sehen bekommen. Auch bei dem hier zum Aufruf kommenden Bild des Vollmondes handelt es sich nur auf den ersten Blick um jenes, das uns seit jeher vertraut ist. Das sich oben links als dunkler Fleck abhebende *Mare Crisium* können wir auch von der Erde aus mit bloßem Auge am Rande des Planeten erkennen, weite Areale der hier im Bild festgehaltenen Mondoberfläche hingegen liegen aus unserer Perspektive für gewöhnlich im Dunkeln.

Nach zehn Umrundungen des Mondes leiteten die Astronauten am 25. Dezember die Rückkehr zu ihrem Heimatplaneten ein. Nur einige Monate später, am 20. Juli 1969, versorgten uns ihre Kollegen von Apollo 11 nach ihrer erfolgreichen Landung auf dem Mond wiederum mit Bildern, die um die Welt gingen und bis heute unzählige Male publiziert wurden. Zu den bekanntesten Aufnahmen gehört zweifelsohne jene des Stiefelabdrucks, den Buzz Aldrin während des zweieinhalbstündigen „Spazierganges“ der Astronauten auf dem Boden des *Mare Tranquillitatis* hinterließ. Obgleich es sein Kollege Neil Armstrong war, der kurz vor ihm als erster Mensch die Mondoberfläche betreten hatte, vermag sie in ihrer klaren Fokussierung auf den sich im Staub abhebenden Fußabdruck sehr anschaulich jenen berühmten Satz zu illustrieren, mit dem Armstrong das Unterfangen kommentierte: „That’s one small step for a man, one giant leap for mankind.“

Im Gegensatz zu den von der NASA in großer Anzahl herausgegebenen kleinformatigen C-Prints sind Abzüge im hier vorliegenden Großformat sehr selten. Sie waren den bei der Behörde beschäftigten leitenden Wissenschaftlern, Staatsgästen oder dem Führungspersonal jener Unternehmen vorbehalten, mit denen die NASA bei ihren Missionen eng zusammenarbeitete. Die hier zum Aufruf kommenden Photographien stammen von einem Vorstand des Technologie-Konzerns TRW Inc., der seit den frühen fünfziger Jahren zu den Hauptlieferanten der NASA gehörte und an der Entwicklung der Mondlandefähren beteiligt war.

*When the astronauts of Apollo 8 succeeded in entering the moon’s orbit for the first time on 24 December 1968, they gave mankind a very special Christmas present: With their unique images of earth’s satellite, they expanded our view of the universe – the “Dark Side of the Moon”, the side of the moon facing away from the earth, had never been seen before. This picture of the full moon offered for sale only initially appears to be that view which we have always known. The dark patch of the Mare Crisium at the top left edge of the planet can also be seen with the naked eye from earth, whilst wide areas of the moon’s surface captured here in the picture are usually in darkness from our perspective.*

*After orbiting the moon ten times, the astronauts set off on 25 December on their return to their home planet. Only a few months later, on 20 July 1969, their colleagues from Apollo 11 provided us with pictures following their successful landing on the moon – images which went around the world and have been published countless times to this day. One of the most famous shots is undoubtedly the boot print left by Buzz Aldrin during the two and a half hour “walk” on the surface of the Mare Tranquillitatis. Although it was his colleague Neil Armstrong who was the first person to step on the moon shortly before him, its clear focus on the footprint in the dust vividly illustrates that famous sentence with which Armstrong commented the mission: “That’s one small step for a man, one giant leap for mankind.”*



## NIKI DE SAINT PHALLE

Neuilly-sur-Seine 1930 – 2002 San Diego

### 98 L'ANGE VASE

1993

Polyester-Harz, Lack und Keramik, farbig gefasst. Auf Metallplinthe. Gesamthöhe ca. 99 cm. Auf Metallplakette mit Signaturstempel „Niki de Saint Phalle“ und nummeriert. Exemplar 12/50. Diese Skulptur wurde in drei Farbvarianten in einer Auflage von jeweils 50 Exemplaren plus 10 Künstlerexemplaren herausgegeben. Edition Gérard Haligon, Mandres-les-Roses (mit Prägestempel). – Mit geringfügigen Altersspuren.

*Polyester resin, varnish and ceramics, painted. On metal plinth. Overall height 99 cm. Signature stamp "Niki de Saint Phalle" on metal plate. Numbered 12/50. This sculpture was created in three colour variants and published in an edition of 50 plus 10 artist's proofs. Edition Gérard Haligon, Mandres-les-Roses (embossed stamp). – Minor traces of age.*

#### Provenienz Provenance

Galerie Vogel, Heidelberg; Privatsammlung, Baden-Württemberg

#### Literatur Literature

Ulm 1999 (Museum), Ludwigshafen 2000 (Wilhelm-Hack-Museum), Niki de Saint Phalle, Liebe, Protest, Phantasie. Ausst.Kat., S.55 mit Farbbabb. (anderes Exemplar)

€ 35 000 – 40 000,–

Die Arbeit „L'Ange Vase“ ist ein charakteristisches Beispiel für die spielerisch-tänzerische Leichtigkeit von Niki de Saint Phalles Nana-Skulpturen und ist als Vase einsetzbar. Die ersten Nanas von Niki de Saint Phalle entstehen 1964 aus Stoffetzen, Leinwänden und Maschendrahtgestellen, inspiriert durch eine Zeichnung des US-amerikanischen Künstlers Larry Rivers – einem Bild seiner schwangeren Frau. Zwei Jahre später wechselt Niki de Saint Phalle ihr Arbeitsmaterial und setzt zum ersten Mal den Werkstoff Polyester ein, wodurch die voluminösen, heiteren und sehr weiblichen Figuren auch im Außenraum platziert werden können. Die Nana entwickelt sich zu einer Art Kultfigur, die binnen kurzer Zeit die Welt erobert und die von der Künstlerin rückblickend wie folgt charakterisiert wird: „Meine erste Ausstellung mit Nanas nannte ich Nana Power. Für mich waren sie das Symbol einer fröhlichen, befreiten Frau. Heute, nach beinahe zwanzig Jahren, sehe ich sie anders. Ich sehe sie als Vorboten eines neuen matriarchalischen Zeitalters, von dem ich glaube, daß es die einzige Antwort ist. Sie repräsentieren die unabhängige, gute, gebende und glückliche Mutter. Es überrascht daher nicht, daß sie so heftige Emotionen von Haß und Liebe in den Leuten hervorrufen. Der Betrachter wird mit seinen Gefühlen der eigenen Mutter gegenüber thematisiert.“ (Bettina Scheeder, in: Brigitte Reinhardt (Hg.) Niki de Saint Phalle, Liebe, Protest, Phantasie, Ausst.Kat. Ulmer Museum, Ulm 1999, S.35).

*The work 'L'Ange Vase' is a characteristic example for the playful dancer-like lightness of Niki de Saint Phalle's Nana sculptures and also has the function of a vase. The first 'Nanas' by Niki de Saint Phalle are created from cloth rags, canvases and wire mesh frames in 1964, inspired by a drawing by the US American artist Larry Rivers, a depiction of his pregnant wife. Two years later, Niki de Saint Phalle changes her work material and uses polyester for the first time so that the voluminous, jolly and very feminine figures can also be placed outdoors. The Nanas evolve into a sort of cult figure that conquers the world in a short space of time and that is retrospectively characterised by the artist as follows: 'I called my first Nana exhibition 'Nana Power'. For me, they were a symbol for a happy, liberated woman. Today, after nearly twenty years, I look at it from a different perspective. I see them as forerunners of a new matriarchal era which I consider to be the only answer. They represent the independent, good, giving and happy mother. Thus, it is not surprising that they evoke such strong emotions of hatred and love within people. The observer is being confronted with his emotions towards his own mother.' (Bettina Scheeder, in: Brigitte Reinhardt (ed.) Niki de Saint Phalle. Liebe, Protest, Phantasie, exhib.cat. Ulmer Museum, Ulm 1999, p.35).*

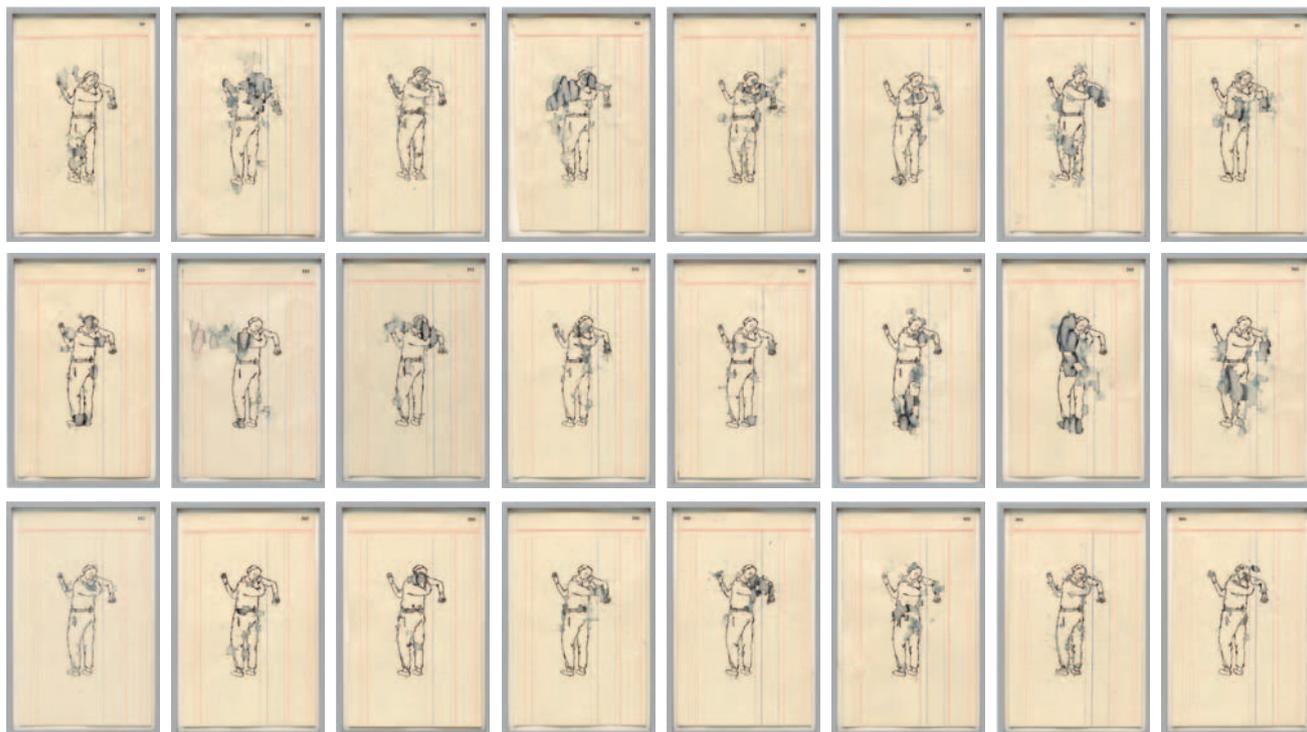


# DIANGO HERNÁNDEZ

Sancti Spiritus/Kuba 1970

## 99 DRAWING (THIRD HAND)

2006



50 Arbeiten: je Tinte auf liniertem Papier.  
Je 35 x 21,5 cm. Einzeln unter Glas gerahmt.  
Jeweils rückseitig signiert 'Diego'. – Mit  
Atelier- und leichten Altersspuren.

*50 works: each ink on ruled paper. Each  
35 x 21.5 cm. Individually framed under glass.  
Each signed 'Diego' verso. – Traces of studio  
and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Basel 2006 (Kunsthalle), Diango Hernández,  
Revolution

€ 20 000 – 25 000,–



## ZHANG HUAN

Yang City 1965

N100 INSECTS NO. 2

2006

Öl auf Leinwand. 360 x 250 cm. Rückseitig auf der Leinwand auf Pinyin signiert sowie datiert und betitelt 'Zhang Huan 2006. No. 2.' – Mit Atelierspuren.

*Oil on canvas. 360 x 250 cm. Signed in Pinyin, dated and titled 'Zhang Huan 2006. No. 2.' verso on canvas. - Traces of studio.*

### Provenienz *Provenance*

Haunch of Venison, London (mit rückseitigem Stempel); Phillips de Pury & Company, London, 13.10.2011, Lot 170; Privatsammlung, Europa

### Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 2017 (Hotel Salomon de Rothschild)  
Valentino Spring/Summer 2017 Couture Show, Ausst.Kat., o.S. mit Farbabb.  
London 2008/2009 (Saatchi Gallery), The Revolution Continues, New Art From China

### Literatur *Literature*

Mark Holborn, The Revolution Continues, New Art From China, Jonathan Cape, London 2008, S.160/161 mit Farbabb.  
Ute Grosenick, Caspar H. Schübbe (Hg.), China Art Book, Köln 2007, S.599

€ 30 000 – 50 000,-





## Besitzerverzeichnis 1155 und 1156 *Owner directory 1155 and 1156*

(1) 36; (2) 119, 120; (3) 56, 152; (4) 289, 378; (5) 344; (6) 153; (7) 125, 222; (8) 266; (9) 235, 236; (10) 94; (11) 252; (12) 227; (13) 174, 175, 176, 177, 178, 179; (14) 345, 346; (15) 18, 356; (16) 361; (17) 297, 319; (18) 281, 357, 358; (19) 61, 71a; (20) 103; (21) 28; (22) 213, 243; (23) 88; (24) 112; (25) 146; (26) 121, 122; (27) 257; (28) 64, 65; (29) 366, 393; (30) 256; (31) 150; (32) 26, 34; (33) 163, 203; (34) 338, 380, 381, 382; (35) 96, 109; (36) 66; (37) 41; (38) 29; (39) 35; (40) 60; (41) 369; (42) 24; (43) 104, 124; (44) 148; (45) 87; (46) 353; (47) 117; (48) 79; (49) 91; (50) 341; (51) 131; (52) 110; (53) 105, 238; (54) 9, 25, 395, 396; (55) 134, 137, 139; (56) 202; (57) 92; (58) 371, 372; (59) 167; (60) 65a; (62) 21; (63) 20, 219; (64) 291, 292; (65) 173; (66) 187; (67) 188; (68) 399; (69) 273, 320; (70) 298; (71) 15, 50, 71, 80; (72) 97; (73) 185, 186; (74) 270; (75) 12, 57, 58, 59, 123, 142, 304, 367; (76) 14, 164, 249, 251; (77) 170; (78) 198; (79) 5; (80) 171; (81) 98; (82) 27, 33, 51, 52, 84, 85, 86, 329; (83) 156, 165, 255; (84) 4; (85) 149, 162, 200; (86) 254; (87) 126; (88) 155; (89) 101, 253; (90) 151; (91) 115; (92) 214; (93) 93; (94) 158; (95) 62; (96) 245; (97) 102; (98) 394; (99) 215; (100) 114; (101) 303; (102) 145; (103) 240; (104) 207; (105) 196; (106) 377; (107) 284, 285, 286, 305, 306, 307, 323, 324, 325, 326, 328; (108) 68; (109) 246, 247, 248; (110) 166; (111) 73, 74, 75, 76, 77; (112) 224; (113) 30; (114) 106, 107; (115) 258, 259, 261, 276, 277, 278, 283, 299, 300, 302, 312, 314, 336, 362, 364, 392; (116) 279; (117) 225, 390; (118) 157; (119) 264, 265, 340, 350, 351, 355; (120) 129; (121) 262, 263, 349, 384; (122) 8; (123) 287; (124) 260; (125) 3, 17, 221, 241, 242, 244; (126) 250; (127) 127, 204, 212; (128) 199; (129) 402; (130) 201; (131) 208; (132) 280; (133) 398; (134) 315; (135) 282, 294; (136) 135; (137) 130; (138) 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195; (139) 2, 223; (140) 1, 22, 39, 40, 46, 53, 95, 180, 181, 182, 218; (141) 169; (142) 293; (143) 63; (144) 147; (145) 45; (146) 7, 308, 309, 327, 330, 331, 354, 359, 363, 373, 397, 406; (147) 211; (148) 268; (149) 316; (150) 23; (151) 230; (152) 168; (153) 321, 322, 337, 370, 374, 375, 379, 391; (154) 274, 275; (155) 310; (156) 210; (157) 132, 133, 136, 138, 159, 226, 228, 229, 231, 232, 233; (158) 47, 81, 128; (159) 43; (160) 42; (161) 237; (162) 31, 220; (163) 55; (164) 143, 209; (165) 376; (166) 19; (167) 160, 161; (168) 334, 335; (169) 269; (170) 172; (171) 144, 267, 296, 400; (172) 37, 401; (173) 108, 154; (174) 311; (175) 343; (176) 89; (177) 405; (178) 44, 301, 339, 342, 352, 388, 389, 403; (179) 90; (180) 38, 54, 82, 83; (181) 11; (182) 111, 239, 313; (183) 290, 332; (184) 72, 100, 333; (185) 13, 16, 69, 70, 183, 184, 271, 272, 347, 348, 385, 386, 387; (186) 67; (187) 217; (188) 6, 317; (189) 404; (190) 234; (191) 48, 197; (192) 118; (193) 32, 49, 99, 141, 288, 295, 318, 360, 365a, 368, 383; (194) 295a; (195) 78; 113, (196) 113, 116, 205, 206, 216;

## Mehrwertsteuer VAT

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:  
DE 279 519 593. VAT No.  
Amtsgericht Köln HRA 1263.

## Export Export

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteinsteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:

Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Antiquitäten ab 50.000 Euro
- Photographien ab 15.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:

Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Antiquitäten ab 100.000 Euro
- Photographien ab 50.000 Euro

Die Ausfuhr genehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium NRW beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt.

Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)

Mit einem † gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird.

*Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer. Our staff will be glad to advise you on the export formalities.*

*Exports to non-EU countries:*

*Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:*

- paintings worth more than 150,000 euros
- watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros
- sculptures more than 50,000 euros
- antiques more than 50,000 euros
- photographs more than 15,000 euros

*Export within the EU:*

*As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:*

- paintings worth more than 300,000 euros
- watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros
- sculptures more than 100,000 euros
- antiques more than 100,000 euros
- photographs more than 50,000 euros

*Lempertz applies for the export licenses from the North-Rhine Westphalian State Ministry of Culture which are usually granted within 10 days.*

*If you have any questions, please feel free to contact: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)*

*Objects marked ‡ are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted.*

## Symbole Symbols

<sup>N</sup> Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

<sup>R</sup> Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

<sup>N</sup> Margin scheme plus additional import tax.

<sup>R</sup> Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.

## Signaturen Signatures

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert aufgeführt, wenn die Signatur vom Künstler eigenhändig angebracht wurde. Schriftzeichen werden als „Bezeichnung“ bzw. „bezeichnet“ vermerkt, wenn nicht feststeht, ob sie vom Künstler selbst oder von anderer Hand angebracht worden sind. Soweit die Provenienzanangaben und Ausstellungsverweise nicht ausdrücklich dokumentiert sind, beruhen sie auf Angaben der Einlieferer.

*are conscientiously noted. They are additions by the artists in their own hand.*

*The works are listed as signed, monogrammed, dated if the signature was added by the artist in his or her own hand. Written marks are referred to as "Designation" or "Designated" if it is not certain whether they were added by the artist himself or by another hand. Any given provenance or exhibition details that are not explicitly based upon documentation have been provided by the consignor.*

## Erhaltungszustand Condition

Ins Gewicht fallende Schäden werden vermerkt. Farbabbildungen können vom Original abweichen.

*Damage of any consequence is noted. It is possible that colour illustrations deviate from the original.*

## Experten Experts

Moderne Kunst *Modern Art*

Dr. Klaus Lange T +49.221.925729-31

[lange@lempertz.com](mailto:lange@lempertz.com)

Ansgar Lorenz M.A. T +49.221.925729-95

[lorenz@lempertz.com](mailto:lorenz@lempertz.com)

Dr. Ulrike Ittershagen T +49.221.925729-48

[ittershagen@lempertz.com](mailto:ittershagen@lempertz.com)

Hanne Führer-Breuer M.A. T +49.221.925729-27

[fuehrer-breuer@lempertz.com](mailto:fuehrer-breuer@lempertz.com)

Prof. Henrik Hanstein

Nina Beyer M.A.

[modern@lempertz.com](mailto:modern@lempertz.com)

Zeitgenössische Kunst *Contemporary Art*

Dr. Mechthild Potthoff T +49.221.925729-32

[potthoff@lempertz.com](mailto:potthoff@lempertz.com)

Benjamin Schumann M.A. T +49.221.925729-29

[schumann@lempertz.com](mailto:schumann@lempertz.com)

Isabel Apiarius-Hanstein M.A. T +49.221.925729-70

[i.hanstein@lempertz.com](mailto:i.hanstein@lempertz.com)

Leonard Stühl M.A. T +49.221.925729-86

[stuehl@lempertz.com](mailto:stuehl@lempertz.com)

Barbara Bögner M.A. T +49.221.925729-98

[boegner@lempertz.com](mailto:boegner@lempertz.com)

[contemporary@lempertz.com](mailto:contemporary@lempertz.com)

Photographie *Photography*

Dr. Christine Nielsen T +49.221.925729-56

[nielsen@lempertz.com](mailto:nielsen@lempertz.com)

Maren Klinge M.A. T +49.221.925729-28

[klinge@lempertz.com](mailto:klinge@lempertz.com)

[photo@lempertz.com](mailto:photo@lempertz.com)

Photographie *Photography*

Saša Fuis Photographie, Köln

Bildbearbeitung *Image editing*

Andreas Pohlmann, Köln

Übersetzung *Translation*

Michael Wetzl

Anna Chiffers, Lisa Goost

Druck *Print*

Kopp Druck und Medienservice, Köln

## Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 HGB als Kommissionär für Rechnung der Einlieferer, die unbenannt bleiben. Im Verhältnis zu Abfassungen der Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen ist die deutsche Fassung maßgeblich.

2. Lempertz behält sich das Recht vor, Nummern des Kataloges zu vereinen, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtsinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffenheitsvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor und kann diese insbesondere von der erfolgreichen Identifizierung im Sinne von § 1 Abs. 3 des GWG abhängig machen. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt, insbesondere wenn der Bieter nicht im Sinne von § 1 Abs. 3 GWG erfolgreich identifiziert werden kann. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgege-

benen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter [www.lempertz.com/datenschutzerklaerung.html](http://www.lempertz.com/datenschutzerklaerung.html)

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltzuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem Zahlungseingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 25 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).

Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.

Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung).

Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Bei Zahlungen in bar über einem Betrag von EUR 10.000,00 ist Lempertz gemäß § 3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Barzahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von EUR 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer erstellte Objekte selber in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadensersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadensersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungseingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

13. Erfüllungsort und Gerichtsstand, sofern er vereinbart werden kann, ist Köln. Es gilt deutsches Recht; Das Kulturgutschutzgesetz wird angewandt. Das UN-Übereinkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung. Sollte eine der Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, so bleibt die Gültigkeit der übrigen davon unberührt. Es wird auf die Datenschutzerklärung auf unserer Webpräsenz hingewiesen.

Henrik Hanstein,  
öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator

## Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 paragraph 3 sentence 1 of the Commercial Code as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item's condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic.

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due diligence according to §§ 41 ff. KGSG are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Lempertz reserves the right to approve bidders for the auction and especially the right to make this approval dependent upon successful identification in terms of § 1 para. 3 GWG. **Bids in attendance:** The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. **Bids in absentia:** Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d of the Civil Code) do not apply. **Telephone bids:** Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. **Bids via the internet:** They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted.

Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at [www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html](http://www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html)

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

9. Up to a hammer price of € 400,000 a premium of 25 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 400,000 (margin scheme).

On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.

On lots which are characterized by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19 % on the hammer price and the buyer's premium (regular scheme).

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or deceased for less than 70 years (§ 64 UrhG), a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. The maximum charge is € 12,500. For payments in cash which amount to EUR 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to § 3 of the German Money Laundry Act (GWG). This applies also to cases in which payments in cash of EUR 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month.. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions. Regarding the treatment of personal data, we would like to point out the data protection notice on our website.

Henrik Hanstein,  
sworn public auctioneer

## Conditions de vente aux enchères

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d'après le paragraphe 383, alinéa 3, phrase 1 du code de commerce allemand en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s'il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d'erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l'élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l'état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s'ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L'état de conservation d'un objet n'est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d'occasion. Tous les objets étant vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d'anéantir ou de réduire d'une manière non négligeable la valeur ou la validité d'un objet et qui sont exposées d'une manière fondée en l'espace d'un an suivant la remise de l'objet, Lempertz s'engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l'encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d'une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne rembourse pas à l'acquéreur que la totalité du prix d'achat payé. En outre, Lempertz s'engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d'inauthenticité établie.

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d'un vice, d'une perte ou d'un endommagement de l'objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d'une autre manière tout comme une violation des obligations de diligence §§ 41 ff. KGSG sont exclus dans la mesure où Lempertz n'ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l'alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Enchères en présence de l'enchérisseur : l'enchérisseur en 6. Placement des enchères. Lempertz se réserve le droit d'admission dans une de ses ventes. En particulier lorsque l'identification du candidat acheteur ne peut pas être suffisamment bien établie en vertu de l'article 3 para. 1 GWG. **Enchères en présence de l'enchérisseur** : L'enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d'enchérisseur sur présentation de sa carte d'identité. Si l'enchérisseur n'est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles. **Enchères en l'absence de l'enchérisseur** : des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d'Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L'objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d'ambiguïté, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d'ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l'objet dans le cadre de ventes par correspondance (§ 312b-d du code civil allemand) ne s'appliquent pas ici. **Enchères par téléphone** : l'établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l'enchérisseur accepte que le déroulement de l'enchère puisse être enregistré. **Placement d'une enchère par le biais d'Internet** : ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l'enchérisseur s'est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L'adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l'adjudication ou la refuser s'il indique une raison valable, en particulier lorsque le candidat acheteur ne peut pas être bien identifié en vertu de l'article 3 para. 1 GWG. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d'autre ne place d'enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l'enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l'objet adjugé et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l'enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l'adjudication (§ 2, alinéa 4 du règlement allemand sur les

ventes aux enchères). Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d'autres enchères. Si, malgré le placement d'enchères, aucune adjudication n'a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu'en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l'adresse suivante [www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html](http://www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html)

8. L'adjudication engage l'enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l'enchérisseur est lié à son enchère jusqu'à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d'enchères par écrit, s'il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

**9. Up to a hammer price of € 400,000 a premium of 25 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 400,000 (margin scheme).**

Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l'importation seront calculés. Pour les position de catalogue caractérisée par R, un agio de 24% est prélevé sur le prix d'adjudication ce prix facture net (prix d'adjudication agio) est majoré de la T.V.A. légale de 7% pour les tableaux, graphiques originaux, sculptures et pièces de collection, et de 19 % pour les arts décoratifs appliqués (imposition régulière). Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d'entreprises dans d'autres pays membres de l'UE. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A. leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d'exportation et d'acheteur. Pour des œuvres originales dont l'auteur est décédé lorsque le décès de l'artiste remonte à moins de 70 ans. (§ 64 UrhG) ou est encore vivant, conformément à § 26 UrhG (loi sur la propriété littéraire et artistique) concernant l'indemnisation à percevoir sur le droit de suite s'élève à 1,8% du prix adjugé. L'indemnisation ne dépassera pas un montant maximale de € 12.500. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d'œuvres d'art doivent faire l'objet d'une vérification, sous réserve d'erreur.

10. Les adjudicataires sont tenus de payer le prix final (prix d'adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l'adjudication à Lempertz. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous n'acceptons pas les chèques. Dans le cas d'un paiement en liquide s'élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d'argent de faire une copie de la carte d'identité de l'acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l'acheteur s'élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Tout demande de réécriture d'une facture à un autre nom de client que celui de l'enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture. La description est établie sous réserve d'une identification précise (§ 1 para. 3 GWG) du candidat acheteur ou d'une personne reprise sur la facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque mois. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l'exécution du contrat d'achat ou, après fixation d'un délai, exiger des dommages-intérêts au lieu d'un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l'acheteur défaillant réponde du revenu moindre par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l'agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n'est responsable des objets vendus qu'en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu'après réception du paiement intégral. L'expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l'adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l'adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d'adjudication sera facturé par an pour les frais d'assurance et d'entreposage.

13. Le lieu d'exécution et le domicile de compétence – s'il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La loi pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l'une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure in affectée. En ce qui concerne la protection des données, nous nous référons à notre site web.

Henrik Hanstein,  
commissaire-priseur désigné et assermenté

## Condizione per l'asta

1. Il Kunsthaus Lempertz KG (qui di seguito Lempertz) vende all'asta pubblicamente ai sensi di § 383 Abs. 3 Satz 1 BGB (art. 383 par. 3 capoverso 1 del Codice di Diritto Commerciale) in qualità di commissionario dei suoi venditori, che non vengono resi pubblici. La versione tedesca delle condizioni d'asta è quella normativa in rapporto alla stesura in altre lingue.

2. Il mediatore dell'asta si riserva il diritto di unificare i numeri del catalogo, di separarli e se sussiste un particolare motivo offrirli o ritirarli dalla sequenza.

3. Tutti gli oggetti messi all'asta possono essere presi in visione e controllati prima dell'asta medesima. Le informazioni contenute nel catalogo e le relative informazioni della presentazione internet, redatte con coscienza, non sono parte integrante della condizione contrattuale concordata. Le informazioni si basano sullo stato della scienza vigente al momento della compilazione del catalogo. Queste non valgono quale garanzia dal punto di vista legale ed hanno una mera funzione informativa. Lo stesso vale per i resoconti sulla conservazione e per altre informazioni in forma orale o scritta. I certificati o gli attestati dell'artista, i suoi lasciti o di volta in volta degli autorevoli esperti sono solamente oggetto del contratto, se espressamente menzionato nel testo del catalogo. Lo stato di conservazione generalmente non viene menzionato nel catalogo, cosicché le informazioni mancanti altrettanto non sono parte integrante dello stato contrattuale. Gli oggetti sono usati. Tutti gli oggetti saranno venduti nello stato di conservazione in cui si trovano al momento dell'aggiudicazione.

4. Lempertz si impegna tuttavia, in caso di divergenze dalle descrizioni del catalogo che annullano o non riducono in modo irrilevante il valore o l'idoneità e reclamate motivandole entro un anno dall'aggiudicazione, a far valere i propri diritti giuridicamente nei confronti del fornitore; in caso di colpevolezza del fornitore, Lempertz rimborserà all'acquirente solo l'intero prezzo d'acquisto. In caso di dimostrata falsità e per la durata di tre anni, Lempertz si impegna inoltre a rimborsare la sua commissione. Il testo del catalogo è di norma in lingua tedesca. È esclusa una responsabilità di Lempertz per eventuali vizi.

5. Sono escluse richieste di risarcimento per difetti, perdite o danneggiamenti di un oggetto venduto all'asta, per qualsiasi motivo giuridico, o per divergenze dalle informazioni riportate sul catalogo o ricevute in altro modo, purché non sia dimostrato che Lempertz abbia agito intenzionalmente, con negligenza o abbia violato gli accordi contrattuali; per il resto è da considerarsi quanto riportato alla clausola 4.

6. Rilascio di offerte. Lempertz si riserva il diritto di approvare la registrazione all'asta, in particolare, a seguito della corretta identificazione dell'offerente, secondo le condizioni come da articolo § 1 para. 3 GWG. **Offerte in presenza:** L'offerente in sala ottiene un numero per offrire previa presentazione di un documento d'identità con foto. Nel caso in cui l'offerente non è noto a Lempertz, l'iscrizione all'asta deve avvenire 24 ore prima dell'inizio dell'asta stessa in forma scritta e con la presentazione di una referenza bancaria attuale. **Offerte in assenza:** le offerte possono venire rilasciate anche in forma scritta, telefonicamente oppure tramite internet. Gli incarichi per le offerte in assenza devono trovarsi in possesso di Lempertz 24 ore prima dell'inizio dell'asta per un regolare disbrigo. È necessario nominare l'oggetto nell'incarico con il suo numero di lotto e la denominazione dell'oggetto. In caso di mancanza di chiarezza, è valido il numero di lotto indicato. L'incarico deve venire firmato dal committente. Non hanno validità le disposizioni sul diritto di revoca e di restituzione sul contratto di vendita a distanza (§ 312b-d BGB / art. 312b del Codice Civile). **Offerte telefoniche:** non può venire garantita la riuscita ed il mantenimento del collegamento telefonico. Con il rilascio dell'incarico, l'offerente dichiara di essere consenziente nell'eventuale registrazione della procedura di offerta. **Offerte tramite internet:** l'accettazione da parte di Lempertz avviene solamente se l'offerente si è precedentemente registrato sul portale internet. Le offerte verranno trattate da Lempertz così come le offerte rilasciate scritte.

7. Svolgimento dell'asta. L'aggiudicazione verrà conferita nel caso in cui dopo una tripla chiamata di un'offerta non verrà emanata un'offerta più alta. Il banditore può riservarsi o rinunciare all'aggiudicazione se sussiste un motivo particolare, in particolare, se l'offerente non può essere identificato, come da articolo § 1 paragrafo. 3, normativa anti riciclaggio. Nel caso in cui più persone rilasciano contemporaneamente la stessa offerta e se dopo la tripla chiamata non segue un'offerta più alta, verrà tirato a sorte. Il banditore può revocare l'aggiudicazione conferita e rimettere all'asta l'oggetto nel caso in cui è stata ignorata erroneamente un'offerta più alta e subito contestata dall'offerente oppure esistono dubbi sull'aggiudicazione. Le scritte offerte prese da Lempertz, sono solamente dell'entità necessaria per superare un'altra offerta. Il banditore può offrire per il proprio cliente fino ad un limite prestabilito, senza mostrarlo ed indipendentemente se vengono rilasciate altre offerte. Se nonostante un'offerta rilasciata non viene conferita l'aggiudicazione, il banditore garantisce per l'offerente solamente in caso di dolo o di grave negligenza.

8. L'aggiudicazione vincola all'acquisto. Nel caso in cui l'aggiudicazione è stata concessa sotto riserva, l'offerente è vincolato alla sua offerta fino a quattro settimane dopo l'asta, se non recede immediatamente dalla riserva di aggiudicazione dopo la concessione della stessa, oppure in caso di offerte scritte, con le relative informazioni contenute nelle generalità rilasciate. Con la concessione del rilancio la proprietà ed il pericolo dell'oggetto messo all'asta passano all'aggiudicatario, mentre la proprietà solo al saldo dell'oggetto. Ulteriori informazioni possono essere trovate nella nostra politica sulla privacy all'indirizzo [www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html](http://www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html)

9. **Sul prezzo di aggiudicazione fino a € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 25% oltre al 19% di IVA; sull'ammontare eccedente detto importo, pari al 20% oltre al 19% di IVA, calcolata solo sulla commissione di asta (regime del margine).**

Ai lotti contrassegnati dal simbolo N si applica un ulteriore 7% per la tassa di importazione.

Per le voci segnate in catalogo con R, fino a un prezzo di aggiudicazione di € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24%, sull'ammontare eccedente detto importo, pari al 20%; sul prezzo netto in fattura (prezzo di aggiudicazione + commissione di asta) viene applicata l'IVA di 19% (tassazione ordinaria). Sono esenti dall'IVA le esportazioni in paesi Terzi (per esempio, al di fuori dell'UE) e – nel caso si indichi il numero di partita IVA – anche le forniture a società in Stati membri dell'UE. Per opere originali il cui autore ancora vive o scomparso da meno di 70 anni (§ 64 UrhG), ai fini dell'esercizio del diritto di successione previsto ai sensi dell'articolo 26 della legge tedesca sul diritto di autore (UrhG) viene riscosso un corrispettivo nell'ammontare dell'1,8% del prezzo di vendita. Detto corrispettivo ammonta a un massimo di € 12.500. Qualora i partecipanti all'asta importino oggetti aggiudicati in Paesi terzi, sarà loro rimborsata l'IVA non appena a Lempertz pervenga la prova contabile dell'avvenuta esportazione. Le fatture emesse durante o subito dopo l'asta necessitano della verifica successiva; con riserva di errori.

10. I partecipanti aggiudicanti dell'asta hanno l'obbligo di corrispondere il prezzo finale (prezzo di rilancio e supplemento + IVA) immediatamente dopo l'aggiudicazione a Lempertz; i bonifici dovranno essere effettuati esclusivamente in Euro. Non saranno accettati assegni. In caso di pagamento in contanti di un importo pari o superiore a € 10.000, Lempertz è obbligata a produrre una copia del documento di identità con foto dell'acquirente, secondo il paragrafo 3 della legge sul riciclaggio di denaro (GWG). Ciò è valido anche nel caso in cui la somma di più fatture sia pari o superiore a € 10.000. La richiesta per volturare una fattura ad un altro cliente quale offerente deve venire rilasciata immediatamente dopo la fine dell'asta. Lempertz si riserva l'espletamento della pratica. Il trasferimento è soggetto alla corretta identificazione (§ 1 para. 3 GWG) dell'offerente e della persona a cui verrà trasferita la fattura. La fattura sarà intestata unicamente a soggetti responsabili del pagamento della stessa.

11. In caso di ritardo di pagamento vengono calcolati interessi pari a 1% del prezzo lordo al mese. In caso di rita dato pagamento Lempertz potrà richiedere il rispetto del contratto di acquisto o il risarcimento danni in caso di fissazione di una determinata scadenza per inosservanza. Il risarcimento danni in tal caso può essere calcolato anche mettendo all'asta nuovamente l'oggetto ed in caso di prezzo inferiore aggiudicato rispetto a quello precedentemente sarà richiesto all'acquirente inottemperante di saldare la somma mancante e di corrispondere le spese sostenute per la nuova asta incluso il supplemento previsto.

12. Gli aggiudicatari sono obbligati a prendere possesso l'oggetto immediatamente dopo l'asta. Il mediatore dell'asta è da ritenersi responsabile degli oggetti venduti solo in caso di dolo o negligenza. Gli oggetti messi all'asta saranno tuttavia forniti solo dopo il ricevimento della somma prevista. La spedizione è a carico ed a pericolo dell'aggiudicatario. Lempertz è autorizzato a custodire ed assicurare gli oggetti a carico e per conto dell'aggiudicatario quattro settimane dopo l'asta. In caso di custodia da parte di Lempertz sarà applicato 1% del prezzo di aggiudicazione come spese di assicurazione e di custodia per oggetto.

13. Luogo d'adempimento e foro competente, se può essere concordato, è Colonia. È da considerarsi valido il diritto tedesco; si applica la legge tedesca di protezione dei beni culturali; le regolamentazioni CISG non vengono applicate. Nel caso in cui una delle clausole non dovesse essere applicabile del tutto o in parte, resta invariata la validità delle altre. Per quanto riguarda il trattamento dei dati personali, segnaliamo la nota a riguardo della protezione dei dati sul nostro sito web.

Henrik Hanstein,  
banditore incaricati da ente pubblico e giurati

## Filialen *Branches*

Berlin  
Dr. Kilian Jay von Seldeneck  
Irmgard Canty M.A.  
Mag. Alice Jay von Seldeneck  
Christine Goerlipp M.A.  
Poststraße 22  
D-10178 Berlin  
T +49.30.27876080  
F +49.30.27876086  
berlin@lempertz.com

Brüssel *Brussels*  
Henri Moretus Plantin de Bouchout  
Emilie Jolly M.A.  
Pierre Nachbaur M.A.  
Claire Mulders M.A.  
Dr. Hélène Mund (Alte Meister)  
Lempertz, 1798, SA/NV  
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf  
B-1000 Brussels  
T +32.2.5140586  
F +32.2.5114824  
bruxelles@lempertz.com

München *Munich*  
Hans-Christian von Wartenberg M.A.  
Emmarentia Bahlmann  
St.-Anna-Platz 3  
D-80538 München  
T +49.89.98107767  
F +49.89.21019695  
muenchen@lempertz.com

## Academy

Kurze Videos und spannende Beiträge von Kunstexperten und leidenschaftlichen Sammlern aus aller Welt. In unserer Reihe *Lempertz Academy* haben Sie die Möglichkeit, Neues und Interessantes zu entdecken.  
[www.lempertz.com/de/academy.html](http://www.lempertz.com/de/academy.html)

## Repräsentanten *Representatives*

Mailand *Milan*  
Carlotta Mascherpa M.A.  
T +39.339.8668526  
milano@lempertz.com

London  
William Laborde  
T +44.7912.674917  
london@lempertz.com

Zürich *Zurich*  
Nicola Gräfin zu Stolberg  
T +41.44.4221911  
stolberg@lempertz.com

Wien *Vienna*  
Antonia Wietz B.A.  
T +43.66094587-48  
wien@lempertz.com

Paris  
Emilie Jolly M.A.  
T +32.251405-86  
jolly@lempertz.com

São Paulo  
Martin Wurzmann  
T +55.11.381658-92  
saopaulo@lempertz.com

## Lage und Anfahrt *Location and Contact*

Zu Lempertz finden Sie unter [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com), gehen Sie auf Kontakt und dann auf Standorte; Anlieferung: Kronengasse 1; Wir empfehlen das neue Parkhaus Cäcilienstraße 32.  
U-Bahn Station Neumarkt (Linien 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)  
Direkt neben uns liegt das Hotel Motel One in der Cäcilienstraße 32, Tel. +49.221.292692-0

*Directions to Lempertz can be found on [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com) under locations/contact. We recommend parking at Cäcilienstrasse 32.*  
*Consignments: Kronengasse 1*  
*Underground station Neumarkt (Lines 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)*

Alle Kunstwerke über € 2.500 wurden mit dem Datenbestand des Art Loss Registers überprüft.  
*All works of art of more than € 2.500 were compared with the database contents of the Art Loss Register Ltd.*



Datenbank  
kritischer  
Werke



## Versand

Der Versand der ersteigerten Objekte wird auf Ihre Kosten und Gefahr nach Zahlungseingang vorgenommen.

Sie finden auf der Rechnung einen entsprechenden Hinweis bezüglich Versand und Versicherung.

Eventuell erforderliche Exportgenehmigungen können gern durch Lempertz oder einen Spediteur beantragt werden.

Bei Rückfragen: Linda Kieven, Farah von Depka  
Tel +49.221.925729-19  
shipping@lempertz.com

Versand an:

---

---

---

---

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

---

---

---

Datum und Unterschrift

## Shipment

*Kunsthau Lempertz is prepared to instruct Packers and Shippers on your behalf and at your risk and expense upon receipt of payment.*

*You will receive instructions on shipping and insurance with your invoice.*

*Should you require export licenses, Lempertz or the shipper can apply for them for you.*

*For information: Linda Kieven, Farah von Depka  
Tel +49.221.925729-19  
shipping@lempertz.com*

*Lots to be packed and shipped to:*

---

---

---

---

*Telephone / e-mail*

*Charges to be forwarded to:*

---

---

---

*Date and signature*

# KENNERSCHAFT UND TECHNOLOGIE

Die Kunstkennerschaft – basierend auf langer Erfahrung, fundiertem Wissen und einem guten Urteilsvermögen – ist die essentielle Grundlage erfolgreicher Arbeit auf dem Kunstmarkt. Diese Kennerschaft der Experten stellt eine wertvolle Ressource für Auktionshäuser dar, sie wird in der täglichen Arbeit eingesetzt, überprüft und stetig erweitert. Es scheint dabei naheliegend, dass auch die traditionsreiche, seit alters her ausgeübte Praxis der Kennerschaft sich modernen wissenschaftlichen Erkenntnismethoden öffnet und den technologischen Fortschritt nutzt, das Auge des Kenners mithin Unterstützung erhält durch Datenbanken und moderne naturwissenschaftliche Analysegeräte.

Lempertz hat die Notwendigkeit eines Zusammengehens von Kennerschaft und Technologie früh erkannt und kooperiert seit nunmehr knapp zehn Jahren mit dem international renommierten Kölner Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft (Cologne Institute for Conservation Sciences, CICS). Diese Zusammenarbeit umfasst neben der Finanzierung der Stelle eines Geo-Physikers auch die Anschaffung eines RFA-Gerätes, das zerstörungsfreie Pigmentanalysen ermöglicht – das erste derartige Gerät in Deutschland. Die Analysen, oftmals in Verbindung mit weiteren Untersuchungsmethoden wie der Infrarotreflektografie, haben bereits zahlreiche Erkenntnisse über Kunstwerke erbracht, Zuschreibungsfragen geklärt oder den Entstehungsprozess von Kunstwerken erhellt – und damit einen hohen Nutzen für unsere Kunden erbracht.

Die Arbeit der CICS beschränkt sich dabei nicht auf die Analyse einzelner Kunstwerke. Eine Reihe von Projekten, etwa zu den von Künstlern des Rheinischen Expressionismus verwendeten Pigmenten, sind langfristig angelegt und werden eine Datengrundlage schaffen, die das Wissen um die Verwendung von Pigmenten in verschiedenen Epochen erweitern wird. Diese Grundlagenforschung wird der universitären Forschung, den Museen und Sammlern, aber auch den Kennern in ihrer täglichen Arbeit zugutekommen.



LUCAS CRANACH DER ÄLTERE, WERKSTATT  
MADONNA MIT DEM KIND UND JOHANNESKNABEN,  
LEMPERTZ-AUKTION, 16.11.2019, LOT 1009.  
DIE UNTERSUCHUNG DER PIGMENTE, DER UNTERMALUNG  
SOWIE DER HOLZTAFEL ERMÖGLICHTE EINE ZUSCHREIBUNG  
DIESER TAFEL AN DIE CRANACH-WERKSTATT UND EINE PRÄZISE  
VERORTUNG IN DIE WITTENBERGER WERKSTATT CRANACHS  
ZWISCHEN 1512 UND 1514.



James Mackintosh  
1847







Stanley Cursiter. Interieur mit liegender junger Dame. Signiert und datiert unten links: Stanley Cursiter 1912. Öl auf Leinwand (doubliert), 122 x 147 cm

Auktion am 30. Mai 2020

# SCHMUCK 28. MAI 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG BITTE MIT VORANMELDUNG.



RETRO-ARMREIF MIT DIAMANTEN USA UM 1945  
18 KT GELBGOLD, Ø CA. 5 X 4,3 CM; GEWICHT 77,99 G. SCHÄTZPREIS / ESTIMATE: € 15.000 - 20.000,-

LEMPERTZ  
AUKTIONEN

175 YEARS

KUNSTGEWERBE  
BEDEUTENDE MÖRSE R AUS DER  
SAMMLUNG SCHWARZACH II  
29. MAI 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG BITTE MIT VORANMELDUNG.

EMILIO TESTA RELIEF MIT MADONNA UND KIND  
SIGN. UND DAT. 1937. WEISSER MARMOR, H 45, B 42 CM. SCHÄTZPREIS / ESTIMATE: € 14.000 - 16.000,-



LEMPERTZ  
AUKTIONEN

175 YEARS

# GEMÄLDE / ZEICHNUNGEN / SKULPTUREN 15. – 19. JH. 30. MAI 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG BITTE MIT VORANMELDUNG.

NICOLAS POUSSIN VERWUNDETER SOLDAT - EIN MOTIV AUS DER TRAJANSSÄULE  
FEDER UND PINSEL IN BRAUN AUF PAPIER, 21 X 29 CM. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 15.000 - 20.000,-



LEMPERTZ  
AUKTIONEN

175 YEARS

# GEMÄLDE / ZEICHNUNGEN / SKULPTUREN 15. – 19. JH. 30. MAI 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG BITTE MIT VORANMELDUNG.

CAMILLE COROT - JUNGE FRAU MIT MANDOLINE, 1827/28  
ÖL AUF LEINWAND, 33,5 X 26 CM, SCHÄTZPREIS / ESTIMATE: € 80.000 - 100.000,-



LEMPERTZ  
AUKTIONEN

175 YEARS

# PHOTOGRAPHIE 19. JUNI 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG BITTE MIT VORANMELDUNG.

NASA APOLLO 11, BUZZ ALDRIN DESCENDS TO THE LUNAR SURFACE. 1969  
VINTAGE, C-PRINT AUF KODAK-PAPIER, 48,2 X 38 CM. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 14.000 - 20.000,-



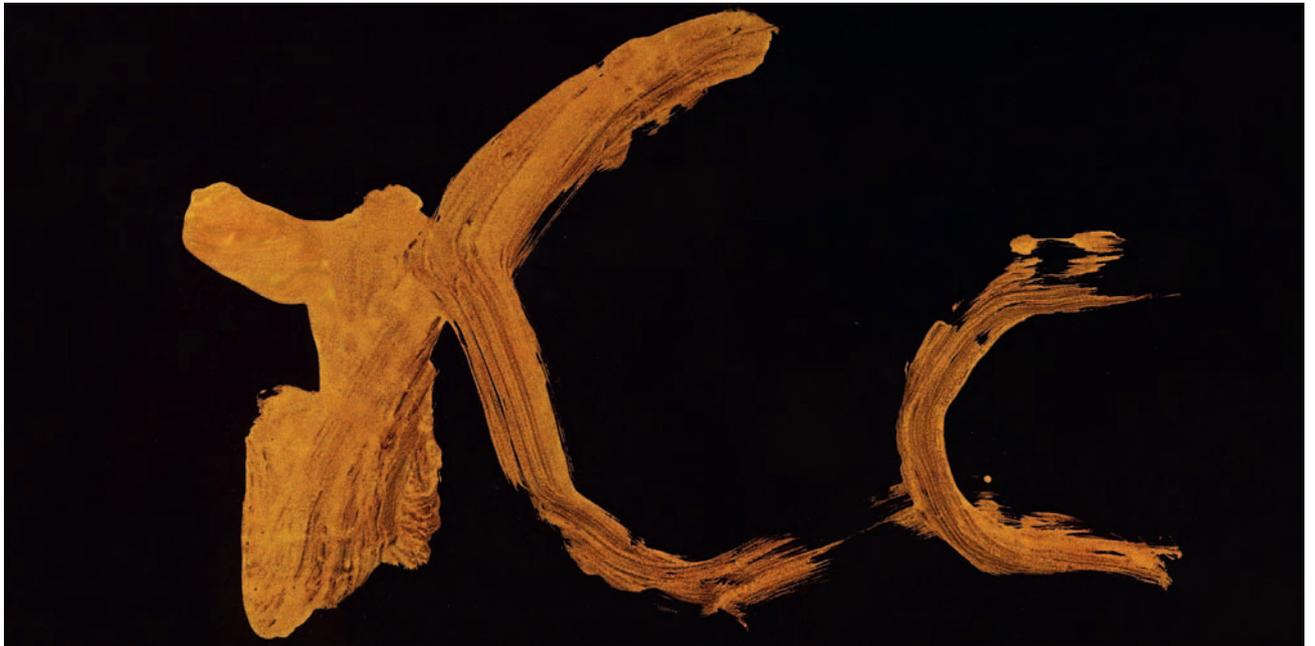
LEMPERTZ  
AUKTIONEN

175 YEARS

ASIATISCHE KUNST  
INKL. NETSUKE AUS DER  
SAMMLUNG ALBERT BROCKHAUS  
27. JUNI 2020

VORBESICHTIGUNG BITTE MIT VORANMELDUNG.

MORITA SHIRYŪ (1912 – 1998) DAS SCHRIFTZEICHEN "JU" (BAUM, HOLZ). 1989  
PANEL, GOLD- AUF SCHWARZLACK, 80 X 160 CM. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 70.000 – 90.000,-



LEMPERTZ  
AUKTIONEN

175 YEARS

# Venator & Hanstein

*Buch- und Graphikauktionen*

**SOMMERAUKTION 2020**

**18. JUNI** GRAPHIK BÜCHER

Katalog ab Anfang Juni unter [www.venator-hanstein.de](http://www.venator-hanstein.de)



G. Förg/R. Fuchs. Ground. 1999. Portfolio mit 20 Radierungen. Ex. III/X.

Cäcilienstraße 48 · 50667 Köln · Tel. 0221-257 54 19 · Fax 0221-257 55 26  
venator@lempertz.com · [www.venator-hanstein.de](http://www.venator-hanstein.de)

# AFRIKANISCHE UND OZEANISCHE KUNST

FÜR UNSERE AFRIKANISCHE UND OZEANISCHE  
KUNST-AUKTION IN BRÜSSEL IM JANUAR 2021  
ERBITTEN WIR EINLIEFERUNGEN  
BIS ANFANG NOVEMBER

BRUSSELS@LEMPERTZ.COM

JORAI-GRABFIGUR  
VIETNAM, ZENTRALES HOCHLAND, H 79 CM, PROV.: PHILIPPE GUIMIOT, BRÜSSEL, 1975. ERGEBNIS/RESULT: € 40.000,-



LEMPERTZ  
AUKTIONEN

175 YEARS





LEMPERTZ

175 YEARS

1845